

С. КАТОНОВА

МУЗЫКА СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

Очерки
истории
и теории

EX LIBRIS
TATASHIN

Ленинград
«Советский композитор»

Ленинградское
отделение

1980

78И

К29

Катонова С.

К29 Музыка советского балета.—Л.: Советский композитор, 1979.—296 с.

В книге рассматривается музыка как основа хореографического спектакля. Автор прослеживает многообразие идейно-образных решений музыкальной драматургии балета во взаимодействии традиций и новаторства. Первый раздел книги содержит анализ музыки балета 20—40-х годов. Во втором рассматриваются проблемы музыкальной драматургии балетов 50—70-х годов. Отдельные очерки посвящены творчеству С. Прокофьева, А. Хачатуряна, К. Караева, А. Петрова, С. Слонимского, Б. Тищенко, Р. Щедрина.

К $\frac{90103-614}{082(02)-80}$ 463-79

78И

Светлана Владимировна
Катонова
Музыка советского балета

Очерки
истории
и теории

Редактор И. В. Велецкий
Художник Э. Д. Кузнецов
Художественный редактор
И. Н. Кошаровский
Технический редактор
А. В. Этия
Корректор В. Г. Кравченко

ИБ № 1626. Сдано в набор 27.06.79.
Подписано к печати 11.12.79. М-10336.
Формат 84×108/32. Бум. тип. № 1. Литерат. гарнитура. Высокая печать.
Печ. л. 9,25 (15,54). Уч.-изд. л. 15,7.
Тираж 18 000 экз. Заказ № 1442. Цена 1 р. 40 к.
Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.
Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.

© Издательство «Советский композитор», 1980 г.

От автора

Достижения советской науки о балете бесспорны. Труды многих исследователей — в первую очередь Ю. И. Слонимского и В. М. Красовской¹ — заложены основы изучения истории русского классического и советского балетного театра. Вопросы искусства хореографии ставились широко и решались разносторонне, в том числе такими авторами, как Ю. А. Бахрушин, В. В. Ванслов, Г. Н. Добровольская, Г. Д. Кремшевская, П. М. Карп, Н. П. Рославлева, Е. Я. Суриц, В. В. Чистякова и другие². Значительный интерес представляет и мемуарная литература деятелей балетного театра, которая содержит богатейший фактический материал: М. Фокин. «Против течения» (М., 1962); Ф. Лопухов. «Шестьдесят лет в балете» (М., 1966); Р. Захаров. «Записки балетмейстера» (М., 1976); Ю. Файер. «О себе, о музыке, о балете» (М., 1966); Н. Волков. «Театральные вечера» (М., 1966); А. Ермолаев. Статьи (М., 1974).

Тому, кто изучает балет, историю и теорию хореографического искусства, эти труды окажут несомненную пользу. Однако в них все же недостаточно разработаны

¹ Слонимский Ю. Советский балет. — М.; Л., 1950; П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — М., 1956; Семь балетных историй. — Л., 1967; В честь танца. — М., 1968; Балетные строки А. С. Пушкина. — Л., 1974; Драматургия балетного театра. — М., 1977.

Красовская В. Вахтанг Чабукиани. — М., 1956; Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — Л.; М., 1958; Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.; М., 1963; Русский балетный театр начала XX века. — Л., 1971.

² Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М., 1965; Roslavleva N. Era of the Russian Ballet. — London, 1966; Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографического театра. — М., 1974; Карп П. О балете. — М., 1967.

вопросы музыки балета, ее драматургии, особенно советского периода.

Впервые теоретическое осмысление этих проблем дал Б. В. Асафьев в основополагающих статьях 1922 года, посвященных анализу «Спящей красавицы» Чайковского и балетов Глазунова, а несколько позже Стравинского¹.

Трудно переоценить значение названных работ в изучении музыки русского классического балета. Здесь впервые обоснована ее роль в создании целостной драматургии балета. С позиций симфонизма как высшего принципа формообразования Асафьев исследует специфику балетной музыки, ее связи с интонационным строем эпохи.

Вслед за Асафьевым к этим вопросам обращались и другие советские музыковеды, и прежде всего В. М. Богданов-Березовский, который плодотворно разрабатывал проблемы поэтики и музыкальной драматургии балета². Иной, публицистический характер носят статьи И. И. Соллертинского по поводу балетных премьер; блестящая эрудиция сочетается в них с бескомпромиссной критикой. Рожденные в пылу полемики рецензии Соллертинского отразили то время, когда определялись пути развития советского балетного театра³.

И все же эстетические суждения и публицистические выступления не восполняют существующих пробелов: по сравнению с оперной музыкальная драматургия балета менее изучена в теоретическом плане. До сих пор к ней обычно обращались лишь в связи с творчеством того или иного композитора. Такова, например, во многом ценная книга И. Я. Вершининой о ранних балетах Стравинского⁴. В некоторых исследованиях специальные главы отводятся балетам русских и советских композиторов. Это монографии Б. В. Асафьева, М. С. Друскина и Б. М. Ярустовского о И. Ф. Стравинском, И. В. Нестьева о С. С. Прокофьеве, Г. А. Хубова о А. И. Хачату-

¹ Асафьев Б. О балете.— Л., 1974, с. 76, 86. См. также: Глебов И. Симфонические этюды.— Пг., 1922.

² Богданов-Березовский В. Статьи о балете.— Л., 1962.

³ Соллертинский И. Статьи о балете.— Л., 1973.

⁴ Вершинина И. Ранние балеты Стравинского.— М., 1967.

ряне, Л. В. Карагичевой о К. Караеве и другие¹. Пока еще единичны научные сборники о советском балетном творчестве, среди них — «Музыка советского балета» (Л., 1962), где наряду с проблемами истории балета анализируется музыкальная драматургия (одна из статей принадлежит автору этих строк), «Советский балетный театр» (М., 1976), освещающий основные периоды его истории, «Музыка и хореография современного балета» (первые два выпуска — Л., 1974, 1977; в последнем сборнике, однако, преобладает изучение вопросов хореографического искусства). Немало отдельных статей о балетном творчестве есть и в других сборниках: «Из истории музыки XX века» (М., 1971), «Музыка и жизнь» (первые два выпуска — Л.; М., 1972, 1973), «Русская и зарубежная музыкальная классика» (Л., 1974), «Музыкальный современник» (выпуск второй — М., 1977), «Музыка XX века» (М., 1977). Существует и научно-популярная литература о балетах советских композиторов. Тем не менее во всех перечисленных работах (их список может быть умножен) монографический принцип преобладает над теоретическим. И если уже созданы обобщающие труды по оперной драматургии (напомню в первую очередь исследования М. С. Друскина и Б. М. Ярустовского²), то аналогичных книг по теории музыкальной драматургии балета еще нет. Главное же — недостаточно изучены принципы и формы музыкальной драматургии советского балета.

Черты явной преемственности от русского классического балета XIX века, и прежде всего Чайковского, бесспорно, сохранились в советском балетном творчестве, но традиции — под напором новых идей, тем, образов — обновились. Советские композиторы не прошли и мимо художественного опыта русских классиков начала XX века — не только Глазунова, но и Стравинского. Много

¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. — 2-е изд. — Л., 1977; Друскин М. Игорь Стравинский. — 2-е изд. — Л., 1979; Ярустовский Б. И. Стравинский. — 2-е изд. — М., 1969; Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд. — М., 1957; Хубов Г. Арам Хачатурян. — 2-е изд. — М., 1967; Карагичева Л. Кара Караев. — М., 1960.

² Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л., 1952; Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. — М., 1952.

нового привнесли Прокофьев и Шостакович, а вслед за ними такие мастера советской музыки, как Арам Хачатурян, Кара Караев, Алексей Мачавариани. Следующая плеяда композиторов — Андрей Петров и Родион Щедрин, Сергей Слонимский и Борис Тищенко (перечень может быть продолжен) — определила дальнейшие успехи музыки в советском хореографическом спектакле.

Изучить то новое, что так ярко проявилось в музыке советского балета, — задача данной книги.

Синтетическая природа балетного искусства порождает известные трудности при решении выдвинутых проблем. Балетная партитура часто создается синхронно — в сотрудничестве сценариста, композитора, балетмейстера. Однако сценическая судьба балета многолика: к одной и той же партитуре подчас обращается несколько балетмейстеров, что позволяет говорить о разных хореографических прочтениях. Достаточно напомнить различные сценические трактовки «Спартака» (И. Моисеев, Л. Якобсон, Ю. Григорович, Е. Чанга) или «Ромео и Джульетты» (Л. Лавровский, О. Виноградов, Н. Касаткина и В. Василёв, Н. Боярчиков). Тем самым есть предпосылки для раздельного изучения партитуры музыкальной, созданной композитором, и «партитуры» хореографической, созданной балетмейстером.

В настоящей книге, однако, рассмотрение музыкальной партитуры дано с неременным учетом ее театрального предназначения, обусловленности сценическим действием для более углубленного распознавания жанровой природы.

В центре исследования — музыка советского балета. Но это не летопись его творческих свершений. Из огромного числа произведений выбраны те, в которых либо четче обозначились ведущие тенденции, либо ярче проявились основные типы жанровых моделей в становлении музыки советского хореографического спектакля.

Метод, предложенный автором, синтезирует изучение эволюции музыкальной драматургии советского балета с теоретическим обоснованием его структур.

Принципы формообразования исследуются в связи с интонационным обогащением музыки, в свете проблемы единства формы и содержания. Одновременно за-

трагивается и другая важная для эстетики советского балета проблема — традиций и новаторства, путей освоения наследия и создания нового.

Цель автора — проследить развитие ведущих тенденций, которые сказались на процессах идейно-тематического, интонационного обновления, а также на основных формах и структурах, определить многообразие жанровых типов советского балета.

В книге две части. В первой анализируется период становления музыкальной драматургии советского балета — от Глиэра до Прокофьева включительно, где партитуры «Ромео и Джульетты», «Золушки», «Сказа о каменном цветке» рассматриваются более детально, как высшие достижения советского балетного творчества. Однако не столько анализ музыки балетов, сколько стремление дать теоретическое осмысление процессов взаимодействия старого с новым в балетном творчестве советских композиторов, определяет содержание этой части.

Во второй части делается попытка изучить ведущие тенденции в музыке советского балета 50-х — начала 70-х годов, но избирается иной метод исследования — монографический: специальные очерки посвящены балетам Арама Хачатуряна, Кара Караева, Андрея Петрова, Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Родиона Щедрина. Таким образом, если в первой части отдельные произведения как художественное целое не рассматриваются (исключение составляют балеты Прокофьева), то здесь, напротив, преобладает музыкальный анализ наиболее значительных балетных партитур примерно последних 20—25 лет.

По замыслу автора первая часть книги служит как бы фундаментом для ее второй части. Обе они, несмотря на различие в методе исследования, взаимосвязаны и дополняют друг друга: то, о чем говорится в первой части, далее конкретизируется и обосновывается на анализе произведений, изучаемых во второй; благодаря этому удается проследить, как ранее намеченное и созданное претворяется затем по-иному, на более высоком качественном уровне, отражая общую эволюцию советского театрального искусства, а шире — духовную культуру социалистического общества, его высокие нравственные идеалы.

Вместе с тем нам представляется важным определить вначале, что унаследовали советские композиторы от художественного опыта своих предшественников — от тех, кто установил классические закономерности музыкальной драматургии балета в XIX веке (Чайковский, Глазунов), и от тех, кто в первые десятилетия XX века стремился их обновить (Равель, Дебюсси, Стравинский, «ранний» Прокофьев). Такому суммарному изложению посвящено введение, которым открывается книга.

Осень 1978 года

Введение

На переломе столетий

На рубеже XIX—XX веков русский балетный театр вышел на мировую арену. Он стал художественным центром, средоточием интересов многих искусств. Здесь сталкивались разнородные тенденции, опосредованно отражая общественную атмосферу эпохи — те глубокие сдвиги, которые обозначились в жизни тогдашней России в преддверии надвигающейся революции. Тем самым общая панорама творческих исканий в музыке балета была сложной: процессы бурного обновления сочетались с подведением итогов.

Именно в тот период в балетах Чайковского и Глазунова закрепились эстетика монументального спектакля — зрелища, которое разворачивается по установившимся канонам сценарной и музыкальной драматургии. Завоевания Чайковского — Глазунова — Петипа «обозначили вершину «золотого века», а вместе с тем предел балетного академизма»¹. Одновременно на переломе столетий выдвинулись новые направления, связанные с напряженными творческими поисками; они скрещивались и взаимодействовали в противоречивом единстве. Балет порывал с замкнутой сферой прежнего социального функционирования, крепили его связи с литературой и изобразительным искусством. Приход новых балетмейстеров — М. Фокина, А. Горского, художников А. Бенуа, Н. Рериха, Л. Бакста обозначил важную веху в развитии русской хореографии. «Русские сезоны» в Париже отразили интенсивность художественных исканий того времени. Они словно в фокус вобрали в себя тогдашние достижения русской живописи, поэзии и музыки. В обострившейся полемике с балетной эстетикой конца XIX века возникали новые принципы танцеваль-

¹ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века, с. 7.

ного симфонизма, отрицавшие формы классического танца. Взамен монументальной композиции балета, развернутой на протяжении трех-четырех актов, выдвигались одноактные симфонизированные балеты.

Рожденное полемическим духом эпохи обновление музыки балета отразилось в разветвленных стилистических направлениях, определив ведущие структуры, к рассмотрению которых мы сейчас переходим. Обратимся сначала к первой из них: она оказала решающее воздействие на советских композиторов в 20—40-е годы, а некоторые ее признаки отчетливо проявились и в последующие периоды. Речь идет о Чайковском.

Музыка советского балета на протяжении многих десятилетий опиралась на его гениальные достижения. В знаменитой триаде — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» — закрепились особенности той балетной структуры, которую мы в дальнейшем будем условно именовать классической.

Эстетическая категория классического балета родилась в XIX веке в процессе развития романтического хореографического спектакля. Чайковский же нашел в нем то, мимо чего прошли его предшественники Адан и Делиб: он переосмыслил формы старого балета, вдохнул в них новую жизнь, не ломая общей структуры и сложившихся схем. В обогащении музыки балета сказались процессы интонационного обновления: обращение Чайковского к стихии русской романсовости, взаимодействие танца с песней. Сказалось и взаимодействие балета с другими современными видами музыкального искусства — оперой и особенно симфонией. Ведь в самом Чайковском удивительно сочетался талант театрального композитора-драматурга с талантом великого симфониста! Отсюда — насыщение балетной партитуры вокальным началом, выразительной мелодикой песни, романса, приближение форм хореографического спектакля к оперным — вариации к монологу, *Adagio* к оперному дуэту. Отсюда и сочетание музыки танца с музыкой симфонии — и в *Adagio*, и в знаменитых вальсах. «Чайковский силен своей динамикой проявления... симфонического развития в танцевальных формах...» — чутко подмечает Асафьев¹.

¹ Асафьев Б. О балете, с 194.

Симфоническая музыка впервые вошла в балет, определив яркость лейтмотивных характеристик, «укрупненность» портретных зарисовок, тяготение к развернутым формам рондо, сюиты, *Pas d'action*¹, большим симфоническим картинам.

Масштабность, размах свидетельствовали о том, что Чайковский привнес в балетную партитуру симфоническое мышление. Новое понимание образной системы танцев, обогащение формообразующих и композиционных принципов Чайковский осуществил на базе преемственности. Создавая музыку балетов, композитор бережно относился к традиции. Отсюда сохранение в балете номерного деления. Вместе с тем, симфонизируя номера, Чайковский расширял их границы и создавал большие, развернутые сцены. Яркий тому пример — Танец лебедей (в партитуре «Лебединого озера» № 13), где семь, казалось бы, самостоятельных эпизодов связаны единой формой рондо-сюиты и образуют большую лирико-романтическую сцену. Это и Вальс лебедей, и Вариации, и Танец маленьких лебедей, и *Adagio* героев. Симфоническая логика музыкального развития раздвинула рамки одного номера. Однако, выйдя за его пределы, Чайковский сохранил в сцене стройность, завершенность формы. Подобные черты особенно отчетливо проявились в формах сюиты и *Pas d'action*, которые становятся важнейшими опорами в структуре классического балета.

Сюита Чайковского родилась из дивертисмента. Ранее разрозненные танцевальные номера композитор объединил в целостную циклическую форму, пронизанную единым током симфонического развития. В выдвигании сюиты как одной из устойчивых форм музыкальной драматургии балета сказался «крупный штрих», столь присущий мышлению композитора-симфониста.

В балетах Чайковского встречаются два типа сюит — классическая и характерная, которые выполняют в основном экспозиционную функцию: они призваны либо дать портреты действующих лиц, либо обрисовать место

¹ *Pas d'action* (франц.) — дословно «танец действия». Прежде это были преимущественно пантомимические, а не собственно танцевальные сцены. В классической структуре прочно закрепились схема: пантомима, танцевальное *Adagio* (дуэт солистов — танцора и танцовщицы), хореографические вариации (solo танцоров и корифеев кордебалета), кода (с участием кордебалета).

действия и эпоху. К типу классической сюиты относится сцена подношения даров новорожденной Авроре (пролог «Спящей красавицы»), где в контрастно сменяющихся танцах намечены портретные зарисовки добрых фей. Иной склад имеют национально-характерные сюиты, в которых переданы приметы эпохи, расширен круг образов. Эти сюиты содержатся в третьем акте «Лебединого озера» (танцы Венгерский, Испанский, Итальянский и Польский), во втором акте «Щелкунчика» — сюита-путешествие по стране сладостей и игрушек, в третьем акте «Спящей красавицы» — один из самых ярких примеров, где блестящий парад сказок предстает как «праздник танца» (Асафьев). Внешне — это дань старой традиции (действия нет, событийность отсутствует), а внутренне — переосмысление: создание реалистических портретов с чертами национальной характерности и конкретной изобразительности.

Советские композиторы, обращаясь к опыту Чайковского, используют тип классической, но чаще — при обрисовке места и времени действия — тип характерной сюиты, обычно национально окрашенной. В то же время в советском балете расширена функция сюиты, усилена ее драматургическая роль. Наряду с экспозиционной выдвигается действенная сюита, насыщенная новым эмоционально-смысловым содержанием. Об этом подробнее будет сказано дальше.

Чайковский расширил и форму *Pas d'action* с определенной последовательностью музыкальных образов, где лирический дуэт сменяли вариации солистов в ритме вальса или польки, а общая кода (исполняемая обычно кордебалетом) нередко воскрешала танцевальную формулу галопа. *Pas d'action* Чайковского стал классическим образцом танцевального симфонизма в острых, переломных финальных сценах: во втором акте «Лебединого озера», в первых двух актах «Спящей красавицы», во втором акте «Щелкунчика». В этих сценах *Pas d'action* подобно сюите выступает «опорным стержнем» (Асафьев) структуры классического балета.

Но внутри его «прорастали» свои звенья, важные в общей конструкции, в первую очередь это *Adagio*. Под напором симфонического развития, наполняясь новым эмоционально-смысловым содержанием, *Adagio* начинает играть роль лирического устоя — и в первом акте

«Спящей» (*Adagio Es-dur*), и во втором акте «Щелкунчика». Могучий разворот ведущих тем столь силен, что приближает музыку *Adagio* к медленным частям симфоний Чайковского. Хотя не в такой степени, но выделяются и вариации, постепенно обретая характер лирического монолога. Таковы вариация Одетты—ее лирическое соло, перерастающее в дуэт во втором акте «Лебединого», или две вариации Авроры — игриво-томный и смятенный вальс в *Pas d'action* первого акта «Спящей». И все же у Чайковского вариации — неотъемлемая часть общей композиции *Pas d'action*. Лишь в музыке советского балета эта форма выдвигается как самостоятельный монолог лирического или героического склада, характеризующий главное действующее лицо.

Наконец, в классической структуре существенна роль развернутых симфонических картин, либо обобщающих идейно-образное содержание, либо передающих живописно-изобразительное начало. К первому типу относятся вступление к «Лебединому озеру», Интродукция «Спящей красавицы», а также драматические переломные сцены балета, по огромной силе эмоционального воздействия приближающиеся к симфоническим *Allegri* Чайковского. Подобные примеры есть в третьем акте «Лебединого», в прологе и первом акте «Спящей», в первом акте «Щелкунчика».

Второй тип симфонических картин представлен, например, в Панораме или Антракте к третьему акту «Спящей красавицы», который Б. Асафьев охарактеризовал как «глубоко выразительную симфоническую поэму оценок жизни, связанности сил...»¹

Итак, сохранив традиционные формы вариации, *Adagio*, сюиты, *Pas d'action*, Чайковский обновил музыку балета, наполнив ее подлинно симфоническим дыханием. При этом он выявил стройность и строгую завершенность как отдельных танцевальных номеров, так и развернутых сцен, что столь свойственно классической структуре балета. По меткому определению Б. Асафьева, Чайковским была предпринята успешная «попытка осознания музыкально-хореографического действия как своеобразной музыкальной формы, как некоего художественного целого»...²

¹ Асафьев Б. О балете, с. 85.

² Там же, с. 78.

По этому пути шел и А. Глазунов, автор трех балетов — «Раймонды», «Барышни-служанки», «Времен года». Крупный симфонист, он вслед за Чайковским привнес в сферу балета закономерности симфонического развития.

Глазунов также использовал вариации, *Adagio*, *Pas d'action*, но, стремясь к укрупнению и еще большей завершенности сцен, на первый план выдвинул сюиту; именно ей принадлежит решающая роль в драматургии балетов Глазунова.

Пять танцевально-симфонических сюит — «полухарактерная», две классические и две характерные — лежат в основе «Раймонды». «Полухарактерная» сюита (игры и развлечения Раймонды с подругами) — в первой картине первого акта, две классические — в первом акте (волшебный сон Раймонды) и в начале второго, две характерно-национальные сюиты — испано-арабская (танцы свиты Абдерахмана) во втором акте и венгерская (свадебное пиршество Раймонды и де Бриена) в третьем. Б. Асафьев связывает сюиты с динамикой развития действия. «Значение сюитности, — пишет он, — выступает... в плане сопряжения воздействующих на течение внутреннего действия импульсов»¹.

Сюиты как опорные звенья определяют драматургическую конструкцию балета, по существу растворяя в себе остальные музыкально-хореографические формы: «полухарактерная» сюита вбирает знаменитый Большой вальс-*pizzicato*, в первой классической сюите центром становится Большое *Adagio*; сюда же входит симфоническая сцена наваждений, воплотившая лирику девичьих грез Раймонды; вторая классическая сюита вбирает *Pas d'action* в начале второго акта, а в третьем акте *Pas d'action*, с его блестящей рыцарственной окраской, внедряется в характерно-национальную сюиту.

При всем разнообразии музыки этих сюит общим является яркое воплощение симфонического начала: чередование и смена широко развитых танцевальных эпизодов подготавливают драматическую кульминацию (появление рыцаря де Бриена, его поединок с Абдерахманом), а разветвленная сеть лейтмотивов подчеркивает сквозной характер музыкального действия. И все же

¹ Асафьев Б. О балете, с. 94.

централизирующим фактором музыкальной драматургии становятся пять названных выше сюит. Отсюда, несмотря на черты общности с балетами Чайковского, проистекают и существенные различия.

Музыка Чайковского действенна: композитор видел сцену, когда творил, хотя нередко его манера видения отличалась от сценарных подсказок и предужазаний Пети-па. Музыка же Глазунова не наделена такой действенностью: он не имел столь большого опыта в области театра, как Чайковский, и в отличие от него не писал опер, — сценическое видение Глазунова более отвлеченное, а потому в его балетах драматургическая роль сюит возобладала, оттеснив *Pas d'action*. Особенности музыки балетов Глазунова объясняются и самим характером дарования, и направленностью его творческих интересов: композитора более вдохновляло картинное, образительно-созерцательное начало. Поэтому в конечном итоге Глазунов пришел к созданию иной, по сравнению с Чайковским, структуры одноактного балета в «Барышне-служанке» (1898) и особенно во «Временах года» (1900). Здесь еще более усилились принципы симфонизации, которые вступали в противоречие с номерным членением классической структуры. Пейзажные жанровые картины зимы, весны, лета, осени красочно воплотились в музыке, поражающей яркостью живописного колорита. Мерная цепь вариаций в одноактном балете «Времена года» вылилась в законченную симфоническую поэму.

В последнем балете Глазунова сказались искания, симптоматичные для искусства начала XX столетия. Лаконизм в зарисовках жизненных картин, интерес не к событиям, а к смене эмоционально-контрастных душевных состояний нашли отражение и в живописи, и в новеллистической литературе; в музыке данная тенденция проявилась и в оперном творчестве («Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова, «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини» Рахманинова), и в балетном.

Так утверждались новые принципы, которые оказались плодотворными для дальнейшего развития музыки балета. Если прежде, создавая партитуру, композитор мысленно старался представить себе хореографическое действие, развертывающееся по законам сценической драмы, то теперь перед его взором возникали скорее тан-

цевально-пантомимные картины, нежели образы конкретных героев. Необходимость в последовательно развивающемся сюжете отпала, психологические мотивировки действия ослабли, и — что еще важнее для музыкальной драматургии балета! — необязательным стало обращение к прежним принципам и формам — традиционным *Adagio*, вариациям, сюитам и т. д. Контрастно чередуясь, картины балета свободно следовали одна за другой, их скреплял лишь намеком данный сюжет. Нередко музыкальные, чисто симфонические принципы развития одерживали верх над сценарно-драматургическими.

Эту тенденцию независимо от Глазунова развил Равель в своем балете «Дафнис и Хлоя» (1908—1911). Композитор отмечал, что задумал его как «хореографическую симфонию в трех частях». Равеля заинтересовал не столько сюжет — что само по себе показательно, — сколько желание передать свое представление об античности, которое он стремился воплотить в виде широкой музыкальной фрески. «Симфоническая конструкция произведения, — отмечал композитор, — следует очень точному тональному плану; музыкальных тем очень немного; их развитие укрупняет симфоническую однородность всего сочинения»¹.

«Дафнис и Хлоя» — яркий образец утвердившейся в хореографической практике XX века той структуры, которую мы опять-таки условно назовем поэмой. В ней торжествуют иные, чем в классической, принципы построения: нарастающие волны симфонического развития смыывают грани номеров; подъемы и спады этих волн так велики, что расширяется «пограничная» зона не только отдельного номера, но и целой картины; в широком симфоническом дыхании — возвышенное образное содержание².

Показательно, что свой второй балет «Вальс» (1919—1920) Равель назвал «хореографической поэмой». Но еще до того Дебюсси написал в поэмном духе балет «Игры» (1912), а Дюкасс — лирическую мелодраму «Ор-

¹ Из автобиографического наброска Равеля. — Сов. музыка, 1962, № 12, с. 53.

² Впервые попытался создать такой новый тип балетного спектакля французский композитор Бенжамен Годар (1849—1895), который назвал свое сочинение Симфония-балет (1882).

фей» в трех актах (1913); напомним еще одночастную симфонию «Гораций-победитель» Онеггера (1920) или танцевальную легенду из жизни Франциска Асизского «*Nobilissima visione*» Хиндемита (1938). Подобные примеры можно умножить.

Таков один из путей развития музыкальной драматургии балета в XX веке. В своем последовательно развитом виде поэзная структура противостоит классической. Однако на примерах анализа творчества советских композиторов во второй части книги будет показано, что возможны их сочетания друг с другом.

Тогда же, в начале XX века, был выдвинут и успешно развит и третий тип структуры, которую, если воспользоваться термином В. В. Протопопова, можно назвать «контрастно-составной»¹. Такой тип на протяжении всех дореволюционных лет культивировал в своем творчестве И. Стравинский, а затем по-своему претворял Прокофьев. Что же характерно для этой структуры?

Прежде всего, сплошному току симфонического развития противостоит «многоэпизодность», основанная на ином номерном принципе. На первый взгляд может показаться, будто далее обогащается схема сюитного построения. Но, если это и сюиты, то они особого рода, ибо номера (или эпизоды) в них сопоставлены друг с другом на разных образно-стилистических уровнях.

Уже в музыкальной композиции «Жар-птицы» Стравинского контрастное чередование живописно-пластичных образов выступает как основополагающий принцип. Музыка балета завораживает не драматизмом, не сквозным симфоническим развитием, а погружением в сферу внутренние замкнутых состояний: это и фантастический «Пляс Жар-птицы», и «Игра царевен золотыми яблочками», и зловещий «Поганый пляс Кашеева царства» и т. д. Дальнейшее развитие такой номерной структуры — в «Петрушке», «потешных сценах в четырех картинах».

Картина масленичного гуляния, перекликающаяся с аналогичными оперными сценами из «Вражьей силы»

¹ В. Протопопов ввел этот термин для определения циклических принципов в одночастном произведении; я же использую данный термин расширительно, применяя его к музыкальной композиции балета вне зависимости от того, является ли она одно- или многочастной.

Серова или из «Садко» и «Китежа» Римского-Корсакова, оттеняет драму балаганного паяца — таково уникальное воплощение Стравинским романтической темы одинокой личности. Эти две сферы — жанровая (которая преобладает) и психологическая (которая органично впаяна в жанровое обрамление) — развиваются согласно тому же принципу контрастного чередования эпизодов. Каждый эпизод — емкое, образно-смысловое обобщение определенного эмоционального состояния или события. Их членение оказывается более дробным, чем в структуре классического балета. Однако в смене характеров движения есть закономерность и упорядоченность: крепкая спаянность сопряженных на разных образно-стилевых уровнях развития эпизодов становится качественно новым осмыслением сюитного принципа. Так выявляет себя присущая гениальному русскому мастеру творческая манера. М. Друскин говорит о конденсации выражения «сгущенной» формы расчлененных, но взаимосвязанных номеров как о характерной особенности музыкально-театральных композиций Стравинского¹.

Принципы формообразования у Стравинского близки некоторым тенденциям в современном театре, кино. Как сюиту контрастно сопоставленных друг с другом эпизодов строил свои спектакли В. Мейерхольд. Аналогичный метод композиции С. Эйзенштейн называл «монтажом аттракционов». Такая расчлененность действия свойственна и драматургии Бертольта Брехта.

Думается, что две охарактеризованные выше структуры, определившие противоположные тенденции балетной музыки в первые десятилетия XX века, могут быть соотнесены друг с другом как два типа театров — «театра переживаний» и условного театра. Если в «театре переживаний» развитие действия подобно непрерывному потоку жизни, где внутренние членения затушеваны и отдельные эпизоды слиты в развернутые картины и сцены, то в театре условном, или, как его иногда называют, «театре представления», действие, напротив, дробится на отдельные фрагменты, эпизоды, номера².

¹ См.: Друскин М. Игорь Стравинский, с. 89.

² Подробнее об этом см. в кн.: Рудницкий К. Режиссер В. Мейерхольд. — М., 1969, с. 122.

Как это было уже сказано в отношении поэмной структуры, и здесь балетная специфика вносит свои коррективы: если в драматическом театре отмеченные два типа являются полярными, взаимоисключающими, то в театре хореографическом возможны сближения контрастно-составной структуры с классической путем включения в дробно-номерную композицию более развернутых вариаций (позже это будут монологи), *Adagio* или действенных массовых сцен (вместо отошедшей в прошлое коды *Pas d'action* в классической структуре) и т. д. Прокофьев (отчасти и Стравинский в «Аполлоне Мусagetе» и в «Орфее») нередко вставал на этот путь, сочетая разнородные принципы.

Попробуем подытожить наши наблюдения. В конце XIX и в начале XX века сложились три основные структуры, которые в известной мере предопределили становление и развитие музыкальной драматургии советского балета. Напомним их:

1. Классическая структура, характерная для творчества Чайковского и Глазунова, предстала в рамках большого трехактного спектакля романтического склада, где закругленные, завершенные традиционные балетные формы симфонизировались, обретали масштабность.

2. Поэмная структура, намеченная Глазуновым во «Временах года», утвердилась (независимо от него) в творчестве Равеля; с ней связан более свободный тип музыкального спектакля, порывавший со старыми хореографическими схемами, где сквозное симфоническое развитие размывало грани номеров. Впоследствии поэмная структура закрепилась в одноактных балетных миниатюрах. (С ней, в частности, сближались и те спектакли, которые ставились на собственно симфоническую музыку, написанную композитором не для хореографической сцены, а для концертной эстрады.)

3. Контрастно-составная структура еще более противостояла романтическому типу спектакля. Провозвестником этих тенденций явился Стравинский, который среди своих современников наиболее последовательно отстаивал принципы «многоэпизодного» одноактного балета.

Эти три структуры в какой-то мере соответствовали построению сценарного плана. В классической структуре

важное значение приобретало сюжетное развитие, но нередко оно завершалось пышными дивертисментными сюитами (финал «Спящей красавицы» или третий акт «Щелкунчика»). В поэмной структуре сюжетные мотивировки действия ослаблялись, а порой и вовсе опускались — тогда рождались бессюжетные балеты¹. Последние встречались и при контрастно-составной структуре (например, «Агон» Стравинского).

Рассмотренные три структуры могли претворяться и в своем, так сказать, чистом виде, и в синтезированном, где признаки одной структуры сочетались с признаками другой. Именно такой синтез отмеченных разнородных принципов как путь обогащения музыкальной драматургии характерен для советского балета. Необычайно расширившийся идейно-образный горизонт подобных исканий был обусловлен стремлением воплотить на хореографической сцене новые темы и новых героев, рожденных современностью.

¹ Терминология заимствована у М. Друскина из его книги о Стравинском (см. с. 85—86).

Часть первая
Двадцатые—
сороковые годы

Глава I

Начало пути

1

Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало гигантским изменениям в политической и культурной жизни страны. Ленинский тезис «искусство принадлежит народу» не только определил принципиальную позицию партии, но и нацелил на решение важнейшей проблемы приобщения широких масс людей к величайшим духовным ценностям культуры. Это был могучий стимул. Пробудилась творческая инициатива, преобразились все сферы художественной деятельности.

Идеи революции нашли свое выражение в небывало новых формах искусства. С ними связано рождение лучших массовых песен гражданской войны, гения Маяковского, публицистического театра Мейерхольда, замечательных находок Эйзенштейна в кино, массовых хоровых инсценировок. Таковы были достижения первого послеоктябрьского десятилетия.

Среди музыкальных видов искусства прежде всего песня непосредственно откликалась на события дня, в других же — запросы времени отражались более опосредованно, особенно в музыкальном театре. Новые веяния, безусловно, коснулись его, требуя серьезно осмыслить происшедшее. Музыкальный театр должен был определиться и организационно, и творчески, что означало необходимость коренной репертуарной перестройки. В связи с этим возникло немало сложных проблем, например: если создавать новое, то нужно ли сохранять высокие завоевания прошлого или отказаться от них? а может быть, приспособить старые произведения к новой тематике, подновляя текст либретто, и тем самым сберечь их для массового зрителя? Особенно остро эти вопросы встали в отношении балетного театра.

Еще в XIX веке прогрессивные деятели культуры, в том числе Некрасов и Салтыков-Щедрин, подвергли острой критике императорский балет. Тогда казалось, будто балет не способен отразить передовые идеалы эпохи. В новых исторических условиях эти опасения возродились. Некоторые деятели культуры молодого Советского государства выступали против балета, объявляя его чуждым идеологии пролетариата, а следовательно, и запросам времени. Когда на заседании Совнаркома шло голосование по вопросу быть или не быть балету, оставлять или закрывать Большой театр, В. И. Ленин решительно выступил в защиту классического наследия. Его мнение, явившееся своего рода «охранной грамотой», гласило: «Наследство от буржуазного искусства нам рано еще сдавать в архив»¹.

Отныне государственная политика в области искусства поддерживала идею преемственности. Новое может быть построено только на базе того лучшего, что уже создано; лишь освоив богатства прошлого, можно идти вперед, а потому художественные ценности старой культуры необходимо сохранить в неприкосновенности — такова была основная мысль многих руководящих выступлений В. И. Ленина, а также партийных документов и постановлений Советской власти. А. В. Луначарский, первый нарком просвещения, последовательно претворял в жизнь новые идеи, борясь против нигилистического отношения к наследию прошлого и всего того, что было связано с так называемой «пролеткультовщиной». Заглядывая в будущее, он предсказывал большие возможности искусству: «Тут в особенности найдет место балет... ибо стихия эта необычайно зажигает массы... способна дать острое выражение любому переживанию»².

Однако «хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...»³. Программа партии, программа широкой культурной революции в молодом

¹ Лепешинский П. На повороте. — Цит. по кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. — 4-е изд. — М., 1969, с. 649.

² Луначарский А. Для чего мы сохраняем Большой театр. — В кн.: В мире музыки. М., 1958, с. 295—296.

³ Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся? — Соч. 4-е изд., т. 2, с. 494.

Советском государстве заключалась в том, чтобы не только сохранять и далее развивать классическое наследие, но и бережно выявлять, поддерживать, стимулировать ростки нового.

Современность требовала создания произведений, отражающих героический дух эпохи. В балете — особенном, специфическом виде искусства — процессы перестройки репертуара протекали сложнее, чем в других сферах. Ныне искусство танца, искусство пластической пантомимы призвано было выразить новые темы революционной борьбы, подвига народа: на смену сильфидам и сказочным принцам должны были прийти борцы за свободу, подлинные, сильные духом герои. Нужно было решить, как средствами танца воплотить не только образы таких людей, но и их смелые, отважные поступки. Это требовало обновления и сценарной драматургии, и музыки, и хореографии.

Начало было трудным — облик будущего спектакля представлялся неопределенно; в экспериментах и мучительных творческих поисках проходили долгие годы. Тому было свое объяснение: в балете, в силу условности его жанра, сказалась устойчивость прежних традиций. На первых порах никак не удавался качественный скачок в сферу актуальной тематики.

В те годы молодой советский балет не смог достигнуть художественных высот в сюжетах, почерпнутых из нашей жизни, где действовали рабочие, крестьяне, красноармейцы и представители уходящего класса. Тогда их образы решались прямолинейно и представляли в ситуациях приземленных, не отвечавших специфике балета. Поэтому была определенная закономерность в том, что балетная музыкальная драматургия обновлялась, обращаясь к высокой литературе (чего, кстати, за редкими исключениями не знал русский дореволюционный хореографический театр), к сюжетам Пушкина или Шекспира. В их современном возвышенном и поэтическом истолковании, в возрождении «вечных» тем борьбы за гуманистические идеалы были обретены подлинные художественные достижения советского балета. В этих произведениях косвенно отражалось глубокое понимание и верная оценка явлений окружающей действительности. Но это пришло позже — и осознание, и успех. Сначала, однако, балеты о революции оказыва-

лись далеки от средств воплощения, доступных хореографической выразительности.

Встречи с новыми темами были нелегки: рисуя картины преобразования мира, народных восстаний и героических подвигов, создатели балетного искусства оказывались в тенетах у старых форм. Стремясь освободиться от них, они порой отвергали ценности прошлого, прежде всего классическую структуру балета. Тогда еще не были найдены возможности ее преобразования в связи с воплощением актуальных идей и образов, неясно обозначился и тип нового балетного спектакля. Примерный его облик начертал Луначарский: ему грезилось «праздничное действо», претворяющее образы народной революции, в духе гигантской «оратории» с пением, декламацией и танцами¹. По этому руслу и направились поиски динамичных форм, отрицавших классику (а следовательно, и классическую структуру), которая казалась тогда «устаревшей». Первые попытки создания нового репертуара шли словно обходным путем.

Что же могло послужить стимулом в определении этого пути? Это прежде всего масштабные зрелища в «красные» дни календаря, так называемые «действия», получившие невиданный размах в первые годы Октября. Они напоминали гигантские фрески, объединяли тысячи участников самодеятельности, профессиональных музыкальных и театральных коллективов; сюда порой вовлекались и широкие массы зрителей. На улицах и площадях Петрограда, где декорациями служили колонны Фондовой биржи или арка Главного штаба, разыгрывались такие представления, как «К мировой коммуне» или «Взятие Зимнего дворца», в них воплощалась идея массовости искусства.

Монументальные «действия», посвященные событиям недавнего прошлого, оказали решающее воздействие на балет, где современность преломлялась в аллегорических образах — Рабочий класс и Капитал, Мудрость и Зло. В смене контрастных картин-символов был выдвинут на первый план укрупненный портрет коллективного героя — народа. Черты зрелищности, характер-

¹ Луначарский А. Цит. ки., с. 249.

ные для массовых празднеств, повлияли на хореографические спектакли, особенно на «Красный вихрь» с музыкой В. Дешеева — первый опыт воплощения темы Октябрьской революции¹. Балет содержал приметы времени, поиск отвлеченной символики. Образ Звезды призван был аллегорически изображать светлое будущее — «зарождение и утверждение коммунизма»². Здесь были «силы революции» и «силы контрреволюции». Музыка иллюстрировала действие, которое сводилось к плакату и называлось претенциозно: «Синтетическое театральное представление в двух процессах» (что означало в двух актах). «Зрелище смахивало на подвижные игры школы Далькроза»³. Абстрактная хореография воплощала образы-символы Революции⁴. Подобный поиск характерен для 20-х годов: в духе плаката была решена и первая опера на современную тему «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссак (1925).

С указанной тенденцией в хореографии переплеталась еще одна, условно названная «физкультурной», которая в те годы определила целое направление. Стремление передать ритм новой эпохи, бурный рост молодого социалистического государства, величие его свершений вызвало интерес к пластике спортивных упражнений, к физкультурным парадом-зрелищам. «Акробатический танец должен потерять свой беспредметный характер и ориентироваться на современную советскую тему», — писал тогда И. Соллертинский⁵. Физкультура и акробатика подсказывали новые динамичные формы, как представлялось тогда, созвучные мажорному эмоциональному тону жизни.

В то же время стремление запечатлеть лицо современного индустриального города породило в искусстве

¹ Сценарий и постановка Ф. Лопухова, дирижер А. Гаук, художник Л. Чупатов. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 29 октября 1924 года.

² Программа балета «Красный вихрь». — Рабочий и театр, 1924, № 7, 3 ноября, с. 22. См. также воспоминания Ф. Лопухова «Шестьдесят лет в балете» (с. 255—256).

³ Советский балетный театр, с. 63—64.

⁴ Опыт «Красного вихря» повторил композитор Б. Бер в балете «Смерч» (постановщик К. Голейзовский), но он оказался еще менее удачным.

⁵ Статьи о балете, с. 68.

урбанистическое движение, которое смыкалось со спортивным. Например, в театре Мейерхольда акробатика и физкультура определили образный строй «Мистерии-буфф» и «Великодушного рогоносца», а урбанизм современного быта отразился в конструктивистском спектакле «Смерть Тарелкина» с нашумевшей сценой «мясорубки». И. Соллертинский, ратуя за современный балетный сценарий, провозглашает индустриальные, урбанистические темы¹. Танцы машин и акробатика, казалось, открывали новые, невиданные возможности. Недаром они проникли в такие балеты 30-х годов, как «Футболист» В. Оранского, «Золотой век» и «Болт» Д. Шостаковича. Но и здесь в смене разных образов — физкультурных или индустриальных — преобладала зрелищность, связанная с символикой и аллегорией на основе бессюжетного сценария.

Массовое начало, коллективные действия и коллективные чувствования определили облик балетного спектакля 20-х годов. Его становлению способствовал плодотворный творческий поиск видных балетмейстеров — А. Горского, Ф. Лопухова, К. Голейзовского. В своих стремлениях отразить дух нового времени они тем не менее опирались на произведения классиков — Бетховена, Скрябина и других. Так родились яркие спектакли «Величие мироздания» (поставлен Лопуховым на музыку Четвертой симфонии Бетховена) и «Прометей» (с хореографией Голейзовского на музыку Скрябина). Искания балетмейстеров не нашли опоры в новой музыке: искусство хореографии 20-х годов опережало музыкальное искусство балета. Тому были свои причины.

В первое десятилетие Октября балет не привлек к себе внимания тех композиторов, творчество которых в этом жанре явилось бы откровением. В пору напряженных творческих поисков в музыке балета словно произошел обрыв традиции. Никто из композиторов, принимавших участие в создании хореографического спектакля, не смог стать вровень с тем, что было сделано Чайковским и Глазуновым, и даже приблизиться к их завоеваниям. И не только в силу недостаточности

¹ Статьи о балете, с. 50—51.

таланта — ведь Мясковский тогда уже написал свою Шестую симфонию, а Шостакович Первую. Причина заключалась в другом: не было ясного ощущения точки опоры — что можно и следует избирать в качестве музыкальной модели в новом балете. Как ни парадоксально, чтобы идти дальше, понадобилось вернуться туда, где была нарушена родословная балета. И лишь когда к композиторам пришло осознание высокого эстетического значения традиции — того прекрасного, что несла в себе духовная культура прошлого, — они вернулись к классической структуре. Только тогда появилась исторически обусловленная возможность создать первые идейно значительные балетные партитуры. И сделал это Р. М. Глиэр — автор «Красного мака»¹.

Таков был компромисс — новое вино не вливается в старые меха. Но компромисс вначале оказался исторически необходимым: прочная основа старых форм способствовала дальнейшему обогащению советского балета новой тематикой, образными характеристиками, а позже — и драматургией. От балета-плаката, насыщенного символикой, нужно было перейти к сюжетной драме. Вместе с тем коллективный герой не мог быть единственным действующим лицом на протяжении целого спектакля. Требовалось выдвижение «корифеев хора» — героев в действии, чья судьба неразрывно связана с судьбой коллектива. От абстракции, аллегории намечался путь к претворению и разработке конкретных музыкальных характеристик. И в этих поисках структура классического балета послужила серьезным подспорьем. Ведь неслучайно в старом балете лучшие музыкальные номера отводились солистам, а кордебалет лишь аккомпанировал действию, которое тем самым получало более обобщенную зарисовку. Эти установившиеся музыкальные формы несомненно способствовали выдвижению индивидуальных образов. Более того, на их основе переосмыслился кордебалет, ныне наделенный индивидуальными чертами: он воплощал народный характер в определенных исторических обстоятель-

¹ Либретто М. Курилко, балетмейстеры Л. Лащилин и В. Тихомиров, дирижер А. Гаук, художник М. Курилко, режиссер А. Дикий. Премьера — Москва, Большой театр СССР, 14 июня 1927 года; вторая редакция — в 1949 году, третья — в 1958 году.

ствах. Пути намечались. Трудности же заключались в том, в какой мере удастся преобразовать эти прочно сложившиеся формы. Тут также не сразу было найдено верное решение.

На протяжении 30-х годов поиски шли по линии сюжетной оправданности танца. Структура оставалась прежней, хотя интонационно она и обновлялась (об этом будет сказано позже), но новый, идейно значительный сюжет должен был оправдать использование тех или иных классических форм.

Если шедевры Чайковского и Глазунова создавались на основе эстетики романтического балета, то ныне требовался сюжет реалистический, а это значит, что все большее внимание уделялось мотивированности действия. Не условность некоего средневекового царства и озера лебедей или сказки об уснувшей и пробужденной поцелуем принца Авроре, а реальность событий, будь это прошлое или тем более современность. Классическая структура предполагала условность возвышенно-поэтического и образного танца как эстетическую данность, как незыблемую конвенцию, заключенную композитором и хореографом, с одной стороны, и зрителем-слушателем — с другой. Теперь эта конвенция нарушилась: танец требовалось сюжетно оправдать. Он словно вырвался из привычной сферы условности и заменился условностью другой, заимствованной из смежного искусства драмы. Тем самым хореографический театр неуклонно приближался к театру драматическому. «Иллюзия жизненного правдоподобия» стала первым и основным требованием балета. Но классическая структура, жестко регламентированная во времени и пространстве, не всегда позволяла осуществить это требование. Противодействовала этому и сама природа классического танца. Между старыми формами и новыми устремлениями возникали неминуемые противоречия. Отсюда — те поиски компромиссного склада, которыми отмечен путь советского балета 30-х годов.

Сказанное вовсе не умаляет значения балетной музыки, созданной в эти годы (об этом также речь впереди). Однако необходимо понять, насколько трудными были процессы ее становления. К тому же их осложняли атмосфера постоянных споров и разноречий вокруг традиций и новаторства, выдвигающих свои «за» и «против»,

особенно напряженных и острых на том, начальном этапе, когда полностью еще не определилась эстетика советского балета. Мы имеем в виду те лучшие произведения, начиная с «Красного мака», которые были созданы до появления «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева¹.

Приведем перечень этих балетов, который послужил материалом для наших последующих наблюдений и выводов. Это «Красный мак» Р. Глиэра (1927), «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1934), «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1937), «Лауренсия» А. Крейна (1939).

С ними связаны первые крупные достижения.

Будут рассмотрены и балеты Д. Шостаковича, отмеченные новаторской музыкой, но не сохранившиеся как спектакли. Таковы «Золотой век» (1930), «Болт» (1931), «Светлый ручей» (1935).

Попутно затрагиваются и произведения, оставившие менее значительный след в балетной музыке, но тем не менее отразившие новые веяния и искания того времени: «Крепостная балерина» К. Корчмарева (1927), «Утраченные иллюзии» (1935), «Партизанские дни» (1937) и «Кавказский пленник» Б. Асафьева (1938).

Названные балеты 30-х годов — Р. Глиэра и Б. Асафьева, Д. Шостаковича, А. Баланчивадзе и А. Крейна, — хотя далеко не во всем совершенные, наметили те творческие тенденции, которые определили перспективу становления и развития музыки в советском хореографическом спектакле. Эти тенденции связаны с процессами: 1) идейно-тематического, жанрового обогащения и сближения с драматическим театром (что получило наименование «драмбалета»), 2) дальнейшего развития и обогащения музыкальной драматургии, закрепившей новаторский принцип идейно-образных антитез, 3) интонационного обновления, 4) использования классической структуры, в которой переосмысливаются старые балетные формы и выдвигаются новые.

¹ Балет «Ромео и Джульетта» будет рассматриваться далее в специальной главе, посвященной зрелому балетному творчеству С. Прокофьева

Уже в 20-е годы, явившиеся важным подступом на пути становления советского балета, пробудилось стремление осмыслить современность, интерес к новым сюжетным пластам. Революция, героическая борьба, народно-освободительные движения и их предводители составили круг тем и образов, которые приковали внимание композиторов. Поначалу революционные сюжеты приспосабливались к музыке и хореографии старых балетов: музыкальный театр переживал «болезнь роста» (и не только балет, но и опера¹). Но вскоре увлекла возможность оригинального решения новых тем и образов. Первой попыткой воплощения темы французской революции явились балеты «Карманьола» и «Вечно живые цветы» на музыку Б. В. Асафьева². Среди новых тем героической народно-освободительной борьбы вызывает интерес возникновение идеи балета «Спартак»³.

Поиски решения темы Октябрьской революции отразились в уже упомянутом балете «Красный вихрь» В. Дешевова. Вскоре в балете «Крепостная балерина» К. Корчмарева⁴ была выдвинута лирико-психологическая тема, получившая социальную окраску (из-за несовершенной музыки и драматургических просчетов балет не сохранился в репертуаре).

Так постепенно формировалась актуальная тематика, вызревали новые образы на материале истории и современности.

¹ Переделке подвергся балет «Царь Кандавл» Минкуса (премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 1 марта 1925 года), опера «Тоска» Пуччини — с соответствующей подтекстовкой — стала «Борьбой за коммунизм», а «Гугеноты» Мейербера — «Декабристами».

² Подробнее об этих балетах — в следующей главе. «Карманьола» написана в 1918 году для новой массовой рабочей аудитории; партитура не сохранилась. «Вечно живые цветы» (по пьесе Е. Марца) созданы в 1922 году на основе прежней музыки Б. Асафьева для балета «Белая лилия», к которой были добавлены революционные песни. Художественная ценность балетов невелика — важен интерес к новой гражданственной тематике.

³ В 1920 г. Большой театр СССР предложил написать музыку Р. Глиэру, но композитор отказался: в то время он завершал одноактный балет «Запорожцы» по картине И. Репина.

⁴ Литературная редакция А. Гаука и Ф. Лопухова, постановка Ф. Лопухова, дирижер А. Гаук, художник Ф. Шуко. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 11 декабря 1927 года.

Позднее на родственный сюжет из Леси Украинки напишет балет «Лилея» К. Данькевич (1940).

менности. От «Красного вихря» нити протянулись к «Красному маку», «Пламени Парижа», от «Крепостной балерины» — к «Бахчисарайскому фонтану».

В балетном театре 20 — 30-х годов, переживавшем небывалые процессы идейно-образного обновления, утвердились две ведущие темы, к которым и далее будут обращаться советские композиторы. Это в первую очередь героика народной борьбы. Для ее воплощения привлекались сюжеты как из современности («Красный мак» Глиэра), так и из исторического прошлого («Пламя Парижа» Асафьева, «Сердце гор» Баланчивадзе, «Лауренсия» Крейна); они черпались преимущественно из литературы — романов, пьес или исторических хроник, с ними связано выдвижение на первый план массового начала — коллективного героя. Другой ведущей темой явилась лирика любви, овеянная высокой поэзией; с ней связаны личные судьбы героев («Бахчисарайский фонтан» Асафьева на основе классической поэмы Пушкина).

Подобная классификация новой тематики дает возможность отчетливее осознать пути обогащения не только сценарной, но и музыкальной драматургии. Это обогащение шло по линии закрепления новых жанров — народной и лирической драмы. Разумеется, выбор того или иного жанрового типа определялся идейным замыслом и его трактовкой. Естественно, что темы и сюжеты, связанные с жизнью народа, его борьбой и становлением характеров отважных предводителей, подсажали композиторам обращение к жанру героической драмы. Волнующие повествования о судьбах героев, о их страстном стремлении к счастью нашли воплощение в драме лирико-психологической.

Однако — и это важное завоевание советского балета — его отдельные жанры не предстают обособленными, изолированными. Они обогащают друг друга своими художественными достижениями. Поэтому в «Красном маке», «Пламени Парижа», «Сердце гор» или «Лауренсии» наряду с героикой есть страницы лирические и драматические; в то же время в произведениях лирико-психологического склада, например в «Бахчисарайском фонтане» или «Утраченных иллюзиях», представлены и драматические моменты, и бытовые штрихи. Такая полижанровость порождена стрем-

лением к широкому охвату жизни, к показу разных ее сторон в рамках одного произведения.

Тем не менее каждый балет обладал своей жанровой направленностью. Конечно, в известной мере она предопределялась избранной темой и сюжетом. Но главное заключалось в характере музыкально-драматургического утверждения идеи — в становлении действия и образов героев, в выявлении основного конфликта, связанного с разграничением интонационных сфер. Именно это играет решающую роль при рассмотрении жанрового типа балета. Поэтому «Красный мак», «Пламя Парижа», «Сердце гор» и «Лауренсию» можно отнести к героической линии советского балета, а в «Бахчисарайском фонтане» необходимо прежде всего отметить присущие ему черты поэзные, лирические.

Жанр названных балетов — будь то героическая народная драма или драма лирическая — утвердился лишь тогда, когда не только нашли убедительное художественное воплощение избранные тема и сюжет, но и была восстановлена классическая структура балета.

На этом пути балет подстерегали немалые трудности: порой между темой, сюжетом и классической структурой, в которой выявлялся жанр балета, возникали неизбежные противоречия. Чтобы понять их причины, а также отчетливее представить себе атмосферу, в которой создавались новые балетные произведения, остановимся подробнее на понятии «драмбалет» (так называлось направление, получившее широкое распространение в 30-е годы).

Балет тех лет смыкался со смежными искусствами, и не только с литературой, но и с драматическим театром, — в балет вошла пьеса. «Тем самым балет, как автономная область искусства, становился в ряд с наиболее реалистическими жанрами литературы — повестью, романом, драмой»¹.

Еще в предреволюционные годы М. Фокин и А. Горский привнесли в хореографию идеи психологической оправданности действия, сближающие балет с жанром реалистической драмы. В советском балете 30-х годов, не только в хореографии, но и в музыке, в связи с про-

¹ Богданов-Березовский В. Статьи о балете, с. 75.

блемой приобщения к балету широкого массового зрителя, усилились черты жизненной оправданности сюжетного спектакля — вплоть до его детальной разработки.

В поисках нового типа спектакля балет «ревисуют», «пересматривают»¹ и находят его «спасение» и будущее в драматизации действия. Ныне пристальный интерес вызывают пластическая драма и пантомима. Как центральная задача выдвигается необходимость создать «современный сюжетный спектакль», все чаще раздаются призывы «усилить внимание к смыслу», «остерегаться беспредметности». Все настойчивее используется опыт литературы и драматического театра. К середине 30-х годов окончательно закрепляется жанр балет-пьесы. Содержательность выступает как синоним сюжетности. Так все отчетливее определяется эстетика драмбалета.

Идею нового направления поддержали крупнейшие теоретики балета. «Сюжетная пантомима на новый современный сюжет — вот основная и главная забота современного балета», — писал еще в 1928 году А. Гвоздев². Эту же мысль развивал И. Соллертинский: «В данный момент весь вопрос заключается именно в преодолении бессюжетного танца. Выразительный танец мыслится нами прежде всего как сюжетная пантомима, которая в отличие от простой драматической пантомимы не только разыгрывается, но и танцуется»³.

Соллертинский мечтает о театре танцевальной пантомимы, о необычных пантомимно-хореографических жанрах⁴. «Возможности нового танцевального театра достаточно широки, — пишет критик, — язык танцевальной пантомимы годен не только для пасторальных шепетаний и волшебных сказок»⁵. Через актуальный сю-

¹ Подобные мысли высказывал А. др. Пиотровский. См. его статью «Мы это пересмотрим» (Жизнь искусства, 1929, № 39, 29 сент., с. 4).

² Гвоздев А. О реформе балета. — Жизнь искусства, 1928, № 1, с. 6.

³ Соллертинский И. Статьи о балете, с. 44.

⁴ См. там же, с. 51.

⁵ Там же, с. 49.

жет он ищет путь к современности, к реальным жизненным картинам и новым героям.

Каковы же эстетические предпосылки драмбалета? Его опора — многоактный спектакль с развернутым сюжетом, в котором мотивированы поступки героев и драматические ситуации; его самый большой враг — условность, ей объявлена война; поиски «осмысленного» танца приводят либо к ослаблению его, либо вовсе к отказу от танца; выдвигается пантомима, она становится носителем образа, который получает пластическое решение, обогащается жестовым рисунком и мимикой, требуя жизненного «оправдания». Недаром с драмбалетом связано выдвижение замечательной плеяды танцовщиц-актрис, таких, как Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, а также танцовщиков-актеров В. Чабукиани, К. Сергеева, А. Ермолаева. А усиление драматического действия приобщает к балету ряд крупных театральных режиссеров, в частности С. Радлова, способствующего рождению «Пламени Парижа», «Бахчисарайского фонтана», а позже «Ромео и Джульетты».

Наиболее полно воплотил эстетику нового хореографического театра в музыке Б. Асафьев, который стал ведущим композитором этого периода. Он отразил его сильные и слабые стороны. Метод музыкального историзма помог Асафьеву проникнуть в стиль эпохи, а стремление к жизненной достоверности способствовало передаче бытовых, национальных и социальных черт, что нашло свое отражение в «Пламени Парижа»¹. Несомненной удачей композитора явились масштабные народные сцены, полные героики, в которых сказалось влияние массовых зрелищ революционной поры. Однако тяга его к развернутому сюжету с множеством вставных новелл и эпизодических персонажей подготавливала эстетику нового направления. Если оно стало вызревать уже в героической драме, то окончательно сложилось и достигло расцвета в драме лирической с принципами мотивированной психологической пьесы,

¹ Либретто Н. Волкова и В. Дмитриева по мотивам хроники Ф. Грасса «Марсельцы», постановка В. Вайнонена, дирижер В. Дранишников, художник В. Дмитриев. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 7 ноября 1932 года.

в которой наметился интерес к индивидуальным зарисовкам характеров¹.

Первым программным спектаклем драмбалета стал «Бахчисарайский фонтан»². Найденная здесь композитором лирико-речитативная мелодика, выразительная и пластичная, определила хореографическую суть оттанцованной пантомимы и полутанца. Если кульминации «Пламени Парижа» были связаны с действительными массовыми сценами, то кульминации «Бахчисарайского фонтана» воплощали психологические состояния, в которых заключалось лирическое существо пушкинской поэмы: в первом акте это встреча Марии и Гирея, во втором — монолог отчаяния Заремы, в третьем — смерть Марии, в четвертом — духовное преображение Гирея.

Извечный романтический конфликт мечты и действительности здесь переосмыслен в конфликт героя и окружающей среды; перенесенный в реальность, он получал то национальную, то социальную окраску, что нашло свое развитие и в других балетах Асафьева (в «Кавказском пленнике» и в «Утраченных иллюзиях»).

Историзм в «Бахчисарайском фонтане» не был конкретен, композитором скорее руководило желание воссоздать атмосферу пушкинского времени. Он стремился найти некую обобщенную романтическую интонацию, которая должна была стать основой ритмизованной, насыщенной поэзией пластики, близкой пушкинскому ямбу. Танцевально-пантомимные сцены призваны были претворить в балете образно-смысловое содержание поэмы.

Если первый пушкинский балет во многом оказался новаторским, то далее направление драмбалета все больше обнаруживало свои слабые стороны. Реализация приземленного действия в бытовых сюжетных ситуациях как основа новой эстетики, мотивированность не только фабульных подробностей, но и внутреннего

¹ Исключением явился балет «Партизанские дни» Асафьева, единственный опыт современной героической драмы, не давший полноценного художественного результата (но о нем позже).

² Либретто Н. Волкова по мотивам поэмы А. Пушкина, постановка Р. Захарова, дирижер Е. Мравинский, художник В. Ходасевич. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 28 сентября 1934 года.

состояния героев все больше вступала в противоречие с классической структурой балета. Это началось издавна.

Уже в «Красном маке» Р. Глиэра обозначилась тенденция оправданности действия — целая гирлянда танцев цветов и бабочек, объединенных в дивертисмент (разросшийся на целый акт!), который получил название «Сон Тао-Хоа» (второй акт). Или другой, чисто развлекательный дивертисмент, заполняющий «пустоты» действия; — представление китайского театра (четвертый акт). Включение снов, пирушек, представлений и балов нашло широкое применение в качестве очень удобной мотивировки «правдоподобного» действия. Таковы пастораль в «Пламени Парижа», бал в польском замке и танцы гаремных жен в «Бахчисарайском фонтане» или эффектные сцены на катке и балу в «Кавказском пленнике», а также балет в балете («Сильфида» и «В горах Богемии») в «Утраченных иллюзиях».

Обсуждая формы и приемы, взятые из классики, В. Богданов-Березовский справедливо отмечал: «Речь должна идти не об отказе от приема, а об его переосмыслении. Видеть сны, мечтать, переноситься мыслью далеко от окружающей обстановки могут не только сказочные принцы и легендарные рыцари, но и простые люди всех времен и народов, включая людей нашего времени и нашей страны»¹. И дальше: «...все дело... в органичности вплетения данного приема в сюжетную ткань произведения»². Однако лишь в редких случаях дивертисмент органично вливался в действие, чаще он непомерно разрастался, заслоняя основной конфликт.

Увлечение пресловутой оправданностью сюжета все больше расшатывало старые формы балета, нарушая не только их специфическую природу, но и взаимосвязанность. Главная проблема заключалась в поисках «жизненно правдивой ситуации». Все чаще возникал вопрос: когда же можно танцевать в балете? И тут же был готов ответ: на свадьбах, балах и народных праздниках. Если эти подсказки не подходили, то для ис-

¹ Богданов-Березовский В. Статьи о балете, с. 202.

² Там же.

пользования того или иного классического танца нужно было находить бытовое оправдание. Или, чтобы решить роковую проблему, героиней балета делали балерину по профессии («Крепостная балерина», «Утраченные иллюзии»). Даже такой авторитетный мастер, как Ф. Лопухов, под гипнозом «предметности» и «сюжетной оправданности» искал предлог, позволяющий героине «Коппелии» — в исконно классическом балете — танцевать классическую вариацию!

«Корни этих ошибок, — утверждал Б. Мордвинов, — в механическом перенесении драматического искусства в хореографию с ненужной мотивировкой каждого па, с непременным бытовым оправданием, вплоть до мотивировки переодевания в балетные туфли»¹.

Поиски «жизненного правдоподобия» не могли не сказаться на музыке. Началось с того, что главенство литературы словно потеснило музыку, заставило ее не только поступиться своими правами, но и покорно следовать за сюжетом. Так рождалась иллюстративность, порой опирающаяся на компиляцию, в которой композитор искал исторической конкретности и единства стиля («Пламя Парижа», отчасти «Бахчисарайский фонтан»).

Быть может, именно поэтому произошла беспрецедентная история с «Пламенем Парижа»: три его премьеры были показаны с различными вариантами сюжета на... одну и ту же музыку. «Во всех трех спектаклях сюжет меняется, но все это происходит на одном и том же материале, — отмечает, негодуя, Соллертинский. — Сегодня на этом материале показывают свадьбу, завтра — смерть. Иначе как бесцеремонным отношением к музыке это назвать нельзя»². И хотя это был период поиска типа героического спектакля, когда многое в балете еще не устоялось, тем не менее подобный факт симптоматичен. Однако если в «Пламени Парижа» проблема в конце концов была решена и балет дал искомый художественный результат, то другой героический балет на тему современности — «Парти-

¹ Цит. по кн.: Советский балетный театр. — М., 1976, с. 170.

² Соллертинский И. О балете Б. Асафьева «Пламя Парижа». — В кн.: Памяти И. И. Соллертинского. Л., 1974, с. 196.

занские дни» — явился неудачей¹. В нем отчетливо проступили слабые стороны драмбалета: иллюстративность и эклектизм; вместо подлинной героики (исключение — «Партизанская песня») и симфонического развития — обезличенные характеристики, преобладание пантомимы вместо танцевальной стихии. Главное — здесь еще больше обнажились противоречия: классическая структура, от которой композитор не отказывался, словно разламывалась из-за несоответствия пластичности массовых сцен и психологической драмы, из-за обилия дивертисментов, тормозящих действие (свадьба в первом акте, кавказские пляски во втором акте, развлечения офицеров в третьем акте). Также был решен «Кавказский пленник»², где основой был сюжет, мотивированный по законам драматического театра. Или — «Утраченные иллюзии»³, где, по справедливому замечанию В. Богданова-Березовского, «Бальзак взят... лишь как символ эпохи»⁴. Развернутые дивертисменты, вставные хореографические сцены (балет в балете), пантомимы подрывали целостность развития музыкальной драматургии. Герои играли на рояле, слушали музыку, только чтоб не танцевать («Утраченные иллюзии»); если же танец и возникал, то как иллюстрация, вне своей образной функции. Бытовая логика преобладала, пантомима определяла сюжетные узлы драмы.

Так война против условностей обернулась войной против специфики балета. «Оправданность» действия сказалась в том, что «движение, поступки героев, поведение массы часто воспринималось не в особой, балетной сфере, а почти в жизненной, реальной»⁵. Быто-

¹ Либретто В. Вайнонена и В. Дмитриева, постановка В. Вайнонена, дирижер Е. Дубовской, художник В. Дмитриев. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 16 мая 1937 года.

² Либретто Л. Лавровского, Н. Волкова и И. Зильберштейна по мотивам одноименной повести А. Пушкина, постановка Л. Лавровского, дирижер Ю. Файер, художник В. Ходасевич. Премьера — Ленинград, Малый оперный театр, 14 апреля 1938 года.

³ Либретто В. Дмитриева по роману Бальзака, балетмейстер Ф. Захаров, дирижер Е. Мравинский, художник В. Дмитриев. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 31 декабря 1935 года.

⁴ Цит. по кн.: Советский балетный театр, с. 127.

⁵ Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. — М., 1970, с. 369.

визм усиливал приземленность балета, убивал поэзию танца, выдвигая оттанцованную пантомиму.

Путь драматического развития образов и балетного действия вскоре исчерпал себя. Его упадок начался с того момента, когда некоторые театральные деятели восприняли драмбалет как единственно правильное направление и объявили его догмой. «Требование, чтобы искусство балета было правдоподобно,— вспоминает Ю. Файер,— оборачивалось запретом на поиски новых художественных форм и применение разнообразных средств танцевальной выразительности»¹.

Против бытового оправдания танца за его высокую поэзию горячо ратовали и Ю. Слонимский, и М. Габович, которые понимали, что искусство хореографии должно «отражать жизнь в танцах, а не танцы в жизни»². Тогда же И. Соллертинский призывал пересмотреть достигнутое и приблизить балет к танцу, создать танцевальное действие³. Все чаще взоры обращались к сценарию как отправной точке балета для создания полноценной драматургии и глубоко содержательной музыки. Так намечались новые пути.

Ныне, охватывая мысленно историческую перспективу развития советской хореографии, мы не можем не отметить и сильные стороны драмбалета, оказавшего свое несомненное воздействие на один из важнейших периодов советского балета — период его становления. Это прежде всего контакты со смежными искусствами: в балет 30—40-х годов вошла большая литература, на хореографической сцене широко воплотились «пушкиниана», исторические хроники французской революции, Лопе де Вега, Шекспир. Балет обогатился историко-революционной и лирико-романтической тематикой («Пламя Парижа», «Лауренсия», «Бахчисарайский фонтан»), выдвинул новые жанры — героический и поэзный; балет попытался решить проблему историзма, привнес черты национальной, бытовой и социальной достоверности, с которыми связано расширение характерного начала; усилил связи с опе-

¹ Файер Ю. Цит. ки., с. 305—307.

² Советский балетный театр, с. 170.

³ Соллертинский И. Статьи о балете, с. 122.

рой, приблизив к речитативу пантомиму, что привело к заострению психологических зарисовок и, в свою очередь, потребовало актерского мастерства; тогда же укрепилась связь балета с драматическим театром, его режиссерами и сами балетмейстеры выдвинулись как режиссеры-постановщики; возросла общая культура хореографического спектакля.

Драмбалет стал историей. Но его эстетика, накопленные им завоевания, равно как и промахи, будут осмысливаться еще многие-многие годы. С ним будут связаны и новые успехи, и новые ошибки. Пока важно другое: в 30-е годы обновление балета новыми идеями и темами пришло через большую литературу и драматический театр и определило в дальнейшем обогащение его музыкальной драматургии.

Новое в музыкальной драматургии

1

Важным завоеванием советского балета явилось обогащение музыкальной драматургии и связанное с ней решение проблемы идейно-образных антитез. Воплощая сюжеты из прошлого и современности, насыщенные противоречиями и конфликтами, композиторы обратились к методу разграничения, поляризации интонационных сфер, призванных охарактеризовать противоборствующие силы. Тем самым драматургический конфликт в балете предстал как конфликт интонационный. В этом, несомненно, балет унаследовал опыт своей старшей сестры — оперы, впитав одно из лучших ее достижений, которое Б. Асафьев определил как «драматургию интонаций».

Раздельный показ контрастных сфер наметился уже в музыке классического балета, хотя тогда еще не получил последовательного развития. Исключение составили переломные драматические ситуации, несущие конфликт: у Чайковского в сцене поединка Зигфрида и Ротбарта в «Лебедином озере», в «противостоянии» музыкальных характеристик Карабоса и феи Сирени в «Спящей красавице», в сцене боя солдатиков с крысиным царством в «Щелкунчике»; у Глазунова в «Раймонде» в сценах похищения и в финальной схватке Жана де Бриена с Абдерахманом — во взаимодействии «арабской» и «венгерской» музыкальных сфер.

Намеченное классиками плодотворно развили советские композиторы. Столкновение противоборствующих лагерей, воплощенных в контрастных интонационных сферах, способствовало яркому выявлению идеи произведения.

На различных этапах советского балетного искусства проблемы интонационной драматургии решались по-разному. В зрелую пору балета обогащение его дости-

жениями смежных искусств, а также внедрение принципов симфонизации приводило к активному взаимодействию интонационных сфер. На начальном же этапе первым важным завоеванием на пути овладения «драматургией интонаций» было выдвижение метода широких антитез — контрастных сопоставлений в обрисовке противоборствующих сил.

С этим завоеванием неразрывно связана проблема музыкального языка. Композиторы обращались к новым интонационным пластам, отбирая то, что сопутствовало героической революционной эпохе и стало ее выражением, — марши, революционные песни, пляски; использовалось и то, что отстоялось в окружающей музыкальной среде, а если сказать шире — в бытовой музыке. Это и «жестокый» романс, и народные песни, и эстрадные танцы, вплоть до проникновения в балет джаза, преломленного преимущественно в гротесковом плане. В то же время это были лишь отдельные приметы времени, лишь разнородные черты нового в старом — в традиционной классической структуре, что пока еще не могло привести к коренному обновлению музыкального языка балета в целом. Однако, накапливаясь постепенно, они способствовали дальнейшему развитию и обогащению музыкальной драматургии советского балета, особенно в связи с методом контрастного сопоставления, поляризации интонационных сфер.

Если проследить развитие данного метода на примере исследуемых балетов, то можно сделать поучительные выводы.

Уже в балете «Красный мак» Глиэра основой драматургии явилось «противостояние» двух миров, двух враждующих лагерей. В балет вошла пьеса, в которой обозначились не только взаимоотношения героев, но и конфликтные ситуации, и кульминации действия. Тем не менее в балете «Красный мак» соединилось, казалось бы, несоединимое: история любви Тао-Хоа к Капитану и растущее революционное движение народных масс. В мелодраматический сюжет в духе «Баядерки» Пуни или «Мадам Баттерфляй» Пуччини были вкраплены народные сцены, насыщенные бурным революционным пафосом.

Отсюда противоречивость самого произведения и его музыкальных истоков. Показательно, что только по-

ложительный лагерь обрисовали три разнородных интонационных слоя. Китайский народ и его героиня предстали в стилизованной музыке, лишь отдаленно напоминающей национальный колорит через пентатонику, изящные, прихотливые ритмы и своеобразную оркестровку.

Этот основной слой и явил собой тот условный и несколько бутафорский Китай (еще более условный, чем в «Соловье» Стравинского), который в то время был известен русским лишь по шелковым настенным панно, фарфоровым вазам или статуэткам из слоновой кости. Недаром Маяковский критически отозвался о «красивости» в балете «Красный мак»!

Другой интонационный слой, связанный с внутренним миром героини (лирика чувств Тао-Хоа воплощена в трех больших *Adagio*), оказался близок музыке Чайковского. И лишь третий интонационный слой почерпнут из современности: мелодия гимна «Интернационал», характеризующая Капитана, и популярная песня времен гражданской войны «Яблочко» — групповой портрет советских моряков — выступили как темы-символы, присутствующие музыкальной стилистике 20—30-х годов (опера «За красный Петроград»).

Для враждебного лагеря, который противостоит китайскому народу, композитор нашел иные приемы. Антрепренер Тао-Хоа и его окружение, представители империалистических стран, обрисованы либо специфическими средствами выразительности — диссонирующими созвучиями, целотонными комплексами, нервными, изломанными ритмами, либо салонными западноевропейскими танцами — это чарльстон, вальс-бостон и другие, которые в характерном для тех лет плакатном духе призваны выявить интонационный контраст с положительным лагерем.

И все же в «Красном маке» «враждебное начало» порой подано чрезмерно элегантно, под стать «красивостям» Китая — в духе развлекательного мюзик-холла, с элементами эстрады (сцены с «гёрлс»), в отличие от постановок Мейерхольда («Д. Е.»), где фокстрот использовался как пародия, как средство изобличения буржуазного мира.

Так обнажилась компромиссная сущность первенца советского балета.

Несмотря на прямолинейность характеристик и разностильность взаимодействующих интонационных слоев, подобное разграничение «миров» явилось плодотворным для выявления главного конфликта. Популярные советские песни, лирическая струя музыки, близкая Чайковскому, салонно-джазовые ритмы, только входившие тогда в моду, и, наконец, стилизованная «под Китай» музыка — условное представление о Востоке — все это привлекло к балету внимание самых разнообразных любителей хореографии, и прежде всего массового зрителя.

Метод широких антитез лежит и в основе музыкальной драматургии «Пламени Парижа» Б. Асафьева. Главное противопоставление — народ и аристократия, где каждая из сфер воплощена своим кругом интонаций. Большей частью они заимствованы композитором или сочинены в духе народного и профессионального творчества. Для характеристики революционных сил избраны либо массовые песни французской революции и народные танцы французских провинций, либо оперные произведения (Гретри) и симфонические, воплотившие героический пафос революционных лет (Госсек, Мегюль, Бетховен). Противоположный драматургический полюс — силы феодально-абсолютистской реакции — обрисованы музыкой придворного быта предреволюционной Франции и творчеством композиторов, отразивших этот быт (Люлли, клавесинист Дюфли и отчасти Глюк).

В народных сценах — аромат фольклора Франции, энергия и темперамент музыки революции. Недаром действие их протекает под открытым небом — то на сельских просторах (первый акт), то на улицах и площадях восставшего Парижа (третий и четвертый акты). Напротив, королевский быт связан с мрачными дворцовыми покоем, где звучат либо тяжеловесные и чопорные сарабанда и шаконь, либо галантные, изящные танцы XVII—XVIII века, обусловленные придворным этикетом. Дух стилизаторства, «музейной» старины царит в этой музыке. Уходящему обреченному миру противостоят мужественная героиня народа, красота и буйство жизни.

Б. Асафьев стремился к тому, чтобы «балет в целом как музыкальное произведение получил форму монументальной симфонии, осуществленной средствами

музыкального театра»¹. Первый акт он трактовал как «экспозицию революционных настроений Франции». Второй акт, по мысли композитора, — «симфоническое анданте». Третий, кульминационный акт — «драматическое скерцо», основанное «на мелосе народных танцев и массовых сцен», и четвертый — «финал героической симфонии»².

Однако интересный замысел не получил должного воплощения: нельзя было создать симфонию методом монтажа музыкально-исторических документов прошлого. От симфонии были взяты только принцип контрастного сопоставления частей-актов и отдельные приемы развития ведущих песенных лейттем, характеризующих революционные силы. Главным же в музыкальной драматургии этого балета, как и в «Красном маке», явилась опора на идейно-образные антитезы. Разграничение двух сфер, направленное на выявление основного конфликта, стало по тому времени ценным художественным завоеванием.

Принципы контрастной интонационной драматургии, заложенные двумя первенцами, были развиты последующими советскими балетами. В «Лауренсии» А. Крейна³, продолжившей героико-революционную традицию, этот принцип предстал обогащенным.

В драматургии балета контрастному сопоставлению противоположных сфер способствуют не только развернутые интонационные характеристики, но и разветвленная цепь лейттем.

Образ народа, жизнерадостного и отважного, и его основных героев, Лауренсии и Фрондосо, предстает в мелодиях и ритмах, почерпнутых из народной музыки Испании. В бытовых и лирических сценах господствует стихия танца; в сценах драматических, исполненных революционного пафоса, — энергичный, волевой танец соседствует с маршем. Показ не только народных праздников, но и горя, страданий и борьбы народа делает многогранным портрет коллективного героя.

¹ Асафьев Б. О балете, с. 27.

² Там же.

³ Либретто Е. Мандельберга по мотивам драмы Лопе де Вега «Овечий источник», постановка В. Чабукяни, режиссер Э. Каплаи, дирижер И. Шерман, художник С. Вирсаладзе. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 22 марта 1939 года.

В поляризации двух лагерей — с одной стороны народа и его героев Лауренсии, Фрондосо, с другой — Командора — более подробно по сравнению с ранними балетами разработана обрисовка «враждебной» силы. Грубую, хищническую сущность грозного феодала изобличает официально-торжественная, жесткая и холодная музыка: ведущая лейттема предстает то как марш, то как хорал или полонез. В разных драматических ситуациях она обретает разные оттенки, трансформируется и, сталкиваясь с лейттемами народа, олицетворяет борьбу противоположных сил. Контрастные антитезы — народ и феодальная власть — определяют в балете основные музыкально-драматургические линии. С ними связаны экспозиция и разработка социальной и лирической тем.

Принципы поляризации интонационной драматургии проявились и в балетах советской «пушкинианы» — балетах лирического склада «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник» Б. Асафьева. Здесь «противостояние» сфер получило национальную окраску; в «Бахчисарайском фонтане» оно воплотилось в контрасте польских и татарских образов (Мария и Гирей), в «Кавказском пленнике» — русских (в романсово-вальсовом преломлении) и восточных, условно ориентальных (Бахметьев и Черкешенка).

Разумеется, принципы развития музыкального действия зависели каждый раз от жанровой принадлежности балетов, и потому роль интонационных антитез проявлялась в них по-разному. В героических народных драмах поляризация двух лагерей была более последовательной, рельефной и прямолинейной. В балетах лирического содержания, где зарисовки исторических эпох имели значение фона, интонационный конфликт выявлялся более опосредованно, характеризуя в косвенной форме душевные состояния героев и их взаимоотношения. Так, в танцах пленных девушек в гареме Бахчисарайского дворца выразилась тоска Марии по родине, а огненно-стремительный танец татарских наездников воплотил душевную бурю неистового Гирея, утратившего самое светлое и прекрасное в жизни — Марию.

Метод широких антитез способствовал воплощению драматургического конфликта. На начальном этапе он, однако, ограничивался противопоставлением контраст-

ных сфер, и лишь позже в балет пришло их взаимодействие, обусловленное более последовательным внедрением в музыку принципов симфонического развития («Ромео и Джульетта», «Спартак», «Тропою грома» и другие).

С обрисовкой полярных сфер в советском балете связаны мощные процессы интонационного обновления. Стремление показать подвиг народа в борьбе за свободу в современности и прошлом породило новую героическую стихию музыки в балете, а тяга к реальному изображению красочных обрядов и обычаев вызвала интерес к подлинным народным источникам. Тем самым интонационное обновление шло по пути использования как революционного фольклора, так и фольклора национального (приближения к нему или стилизации), что всякий раз определялось выбором темы и конкретным сюжетом.

В народной драме оба пути пересекались, обогащая друг друга, ибо революционный пласт музыки призван был охарактеризовать героическую борьбу, а национальный — неповторимый облик народа в условиях конкретно-исторического бытового уклада.

Особенно новаторским явилось обращение к революционному фольклору, причем не только прошлого, но и современности. Отсюда — необычайно возросшая роль песенно-танцевального пласта, идущая от советского массового искусства героического склада; отсюда и большее значение массовой стихии, которая определила образное содержание целых картин, связанных со сценами восстаний и народно-освободительных движений. Это «Поход вооруженных кули» в «Красном маке», знаменитый марш с-молл восставших в «Лауренсии» или хорумы в «Сердце гор».

Одновременно с процессами интонационного обновления решалась проблема, если воспользоваться определением А. Алышванга, «обобщения через жанр». Песня, танец, марш способствовали созданию образа коллективного героя.

Однако обращение к революционному фольклору на разных этапах было различным в балетах на современную и историческую тематику. Так, в «Красном маке»,

созданном в конце 20-х годов, песня и танец, рожденные советской действительностью, предстали как своего рода стилистические «знаки эпохи». «Интернационал» и «Яблочко» олицетворяли то борьбу рабочих против угнетателей, то дружбу с советскими людьми. А в финале балета, в сцене восстания, гордо реющая мелодия «Интернационала» явилась ярким символом завоеванной свободы.

Иначе использовал фольклор Б. Асафьев. Его балет «Пламя Парижа» был создан в период крепнущих контактов музыки с литературой и более глубокого изучения истории с позиций марксистско-ленинского учения. «Я работал... — вспоминал Асафьев, — не только как драматург-композитор, но и как музыковед, историк и теоретик, и как литератор, не чуждаясь методов современного исторического романа»¹.

Музыка балета лишь отчасти оригинальна, в основном же родилась «в цитатах и пересказах» из подбора и монтажа заново отредактированных и инструментованных музыкальных материалов героической эпохи — «высших точек революционного подъема французского „третьего сословия“»².

В. Богданов-Березовский справедливо отмечал: «Как бы ни относиться к композиторской индивидуальности Б. Асафьева, нельзя не признать его громадной роли в творческой постановке проблемы историзма в балетной музыке»³.

Композитор не просто реставрировал музыкальные документы прошлого, а отобрал те из них, которые оказались созвучны современности. Это прежде всего песни революционной Франции — «Марсельеза» и «Походная песня» Мегюля («Вот победа идет»), «Карманьола» и «Ça ira». Именно этот демократический революционно-песенный пласт композитор сделал опорным в музыке «Пламени Парижа».

Революционные песни в балете стали основой музыкального развития целых развернутых сцен, а широкое хоровое и симфоническое звучание «Карманьолы» и ди-

¹ Асафьев Б. О балете, с. 215.

² Там же, с. 216.

³ Богданов-Березовский В. Музыка советского балета. — В кн.: От Люлли до Прокофьева. М., 1962, с. 50.

намичной пламенной песни «Ça ira» явилось кульминацией центрального третьего акта. Революционно-песенный пласт музыки определил ведущую роль народно-массовых образов балета. Введение хора, несомненно, усилило их героические черты. Так, проецируя прошлое в настоящее, композитор наметил пути создания синтетического спектакля. Корни его не только во французских революционных празднествах, но и в массовых представлениях послеоктябрьской поры. Достаточно сравнить «Взятие Зимнего», разыгранное на площади революционного Петрограда с участием тысяч людей, и «Штурм Тюильри» в балете «Пламя Парижа». Масштабный разворот этой сцены в духе монументальной героической фрески, несомненно, подсказан современностью. Б. Асафьев, советский музыкант-гражданин, чутко уловил переключку героических эпох.

Второй путь, по которому шло интонационное обновление,— обращение к национальному фольклору. Новая народно-песенная стихия углубила национальные черты в облике народа, привнесла целую гамму ярких красок, обогативших балет; обновила она и сферу классической хореографии.

Если прежде национальный колорит запечатлевали в основном характерные танцы (русская пляска, испанский, польский и другие), которые противопоставлялись классическим, то ныне композиторы насыщали музыку классического танца народно-песенными элементами. Здесь можно было избрать метод цитирования, или прибегнуть к стилизации, или же писать оригинальную музыку в духе народной, как это делали классики. Как бы то ни было, стремление освоить подлинные фольклорные мелодии или приблизиться к ним открывало широкие возможности перед композиторами. Но порой важна была не столько подлинность и самобытность цитаты, сколько тот необычайный инонациональный колорит музыки, который подчеркивал контрастность антитез и помогал выявить конфликт.

Так поступил Глиэр в «Красном маке»: его китайская музыка условна, лишь приближена к национальной, и несомненно составляет тот «чужеземный» пласт музыки, который не только отражает конфликт, но и дает возможность выделить народные сцены, придать им черты драматизма и героики, хотя социальная ок-

раска и достигается здесь иллюстративными, изобразительными средствами. Таковы танец подневольного труда («Работа кули») и танец раскрепощенного труда (Победный танец).

В отличие от Глиэра, Асафьев по-своему решает фольклорную проблему, обращаясь к народным источникам. Революционно-песенный пласт музыки своего балета он обогащает сочными танцами французских провинций. В них предстает и самобытный бытовой облик народа (Овернский танец), и его мужественная сила и борьба, наполненная социальным пафосом (Марсельский танец и особенно Танец басков). Такая трактовка фольклора, связанная с процессами его героизации, явилась новой: Асафьев как бы нашел общий знаменатель для обоих пластов — революционно-песенного и национального, — способствующих созданию многогранного облика свободолубивой Франции.

Другое дело — фольклор в балете А. Крейна «Лауренсия». Поначалу кажется, что здесь далее развит метод Асафьева. Однако обогащение музыки балета осуществляется на иной основе — лишь по линии национального фольклора. Автор использует его две основные функции: фольклор то способствует обрисовке бытового облика народа в обычаях и обрядах, то выступает как носитель его драматических переживаний и героических помыслов, причем вторая его функция словно произрастает из первой.

Образцом использования фольклора в его бытовой функции становятся поэтичные и красочные сцены народного веселья, где Крейн стремится запечатлеть характер народа Испании. Здесь есть и мелодия басков, характеризующая крестьян, и тема арагонской хоты — в лирическом дуэте Лауренсии и Фрондосо, и зажигательное фламенко — в сцене цыган. Обращаясь к песенно-танцевальным жанрам, композитор сочетает оригинальное творчество с подлинными мелодиями и ритмами.

Примером героического фольклора является тема Фрондосо. Волевая, энергичная, выросшая из народной песни¹, она становится темой гнева и протеста народа

¹ Лирическая народная мелодия из сборника Герадьера, которую Крейн переосмыслил и использовал в балете.

в борьбе с Командором (см. Интродукцию и второй акт). В «сцене хунты» революционно-героическая функция фольклора выступает особенно ярко: народные мелодии обретают характер то трагической сарабанды — знаменитая «La Folía», — то окрашиваются в мужественные тона в неуклонно нарастающем марше восставших (третий акт). Именно в маршевой стихии, с которой связано высшее выражение конфликта и кульминация балета, ярче всего сказалось интонационное обновление музыки балета.

Еще последовательнее эти процессы проявились в многонациональном творчестве советских композиторов, особенно в «Сердце гор» А. Баланчивадзе¹. Первый грузинский балет был написан прежде «Лауренсии»². В партитуре рассыпаны интонации народной музыки. Фольклорное начало, выраженное сочно, ярко, и здесь претворилось в своих двух функциях — жанрово-бытовой и действенной, волнующей драматизмом³.

Изображая национальные обычаи и обряды, композитор использовал подлинную гурийскую мелодию в танце «Перхули», а в другом танце — «Церули» — сванскую мелодию. Не стилизация, а творческое воплощение прекрасных танцев и песен Грузии определило неповторимое своеобразие талантливой музыки балета.

Примером героической функции фольклора явился танец «Полет орла» — знаменитый хоруми в финале балета, гимн восставшим, достигающий симфонического размаха.

Итак, интонационному обновлению музыки советского балета, особенно бурному в жанре героической народной драмы, способствовало обращение к фольк-

¹ Либретто Г. Леонидзе, драматургическая редакция Н. Волкова, постановка В. Чабукиани, дирижер М. Карпов, режиссер-консультант Н. Петров, художник С. Вирсаладзе. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 28 июня 1938 года.

² В основу балета легли подлинные события, происходившие в конце XVIII — начале XIX века и связанные с историей несчастной любви.

³ О мастерском претворении В. Чабукиани танцевальных фольклорных форм в действенные пишет и балетный критик В. Чистякова. См.: Чистякова В. В мире танца (беседы о балете). — Л.; М., 1964, с. 64.

лору революционному и фольклору национальному, которые, существуя раздельно в рамках одной драматургии, тем не менее взаимодействовали, обогащая друг друга («Пламя Парижа»). Одновременно происходили процессы активизации (или героизации) национального фольклора («Лауренсия», «Сердце гор»). Создавалось емкое обобщение через жанры революционно-народных и национально-героических песен, танцев и маршей.

При всем новаторстве названных процессов, связанных с воскрешением разных стилистических пластов, необходимо отметить следующее: все это были лишь вкрапления отдельных элементов нового в рамках старой классической структуры и старого типа героикоромантического спектакля. Бесспорно, мужественные революционные песни, танцы и особенно марши содействовали закреплению образа коллективного героя, показанного не только в быту, но и в борьбе за свободу. И все-таки интонационное обновление — как яркий признак эпохи — еще не привело к коренному обновлению всего строя балетной музыки.

И хотя расширялись горизонты балета — неуклонным был процесс наполнения новым идейно-образным содержанием, выдвигались иные жанры, использовались свежие фольклорные пласты, — тем не менее эти достижения не всегда подтверждались музыкой, отмеченной самобытностью, единством стиля, целостным развитием (достаточно вспомнить стилевую разнородность «Красного мака»).

2

Смелую попытку коренного обновления музыки балета на современном материале предпринял молодой композитор, который пришел в балетный театр в начале 30-х годов. Он обратился к сегодняшнему дню, к острым, злободневным темам. Речь идет о выдающемся симфонисте нашего времени Д. Шостаковиче и его балетах в жанре социальной комедии. Это «Золотой век»¹,

¹ Либретто А. Ивановского, балетмейстер В. Вайнонен (отдельные сцены сочинены Л. Якобсоном и В. Чеснаковым), дирижер А. Гаук, режиссер Э. Каплан. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 27 октября 1930 года.

«Болт»¹ и «Светлый ручей»². Их театральная музыка, остроумная и изобретательная, насыщенная образами современных сатирических героев в духе Маяковского, сразу обратила на себя внимание.

Если Глиэр, Асафьев и Крейн создавали свои балеты в романтическом ключе, продолжая традицию классиков, то Шостакович осуществил «прорыв» в иной музыкальный театр, который можно назвать театром музыкальной сатиры. Взамен искусства романтических переживаний Шостакович выдвинул искусство насмешливое, саркастическое, лишенное идеализации; взамен возвеличивания героя, совершающего подвиг, — развенчивание обывателя — героя балетов-комедий, направленных на разоблачение уродливых сторон мещанского быта. Отсюда основной метод Шостаковича — гротеск, в котором воплотилась одна из важных граней его самобытного таланта. Отсюда и иные пространственно-временные соотношения в композиции его балетов: вместо крупных построений — быстрая калейдоскопическая смена контрастных эпизодов-кадров с новыми «подхлестывающими» ритмами, где общий динамизм развития приближается к темпу развертывания киномузыки.

Композитор словно опровергает привычные романтические представления о балете, используя, казалось бы, взаимоисключающие жанровые особенности смежных искусств — плакатно-политической сатиры, мюзик-холла и джаза, насыщая действие музыкой спортивных аттракционов или современных кинокартин.

Невероятное и обыденное, обличительный пафос и развлекательный детективный характер изложения выступают в музыке балета в формах нарочито наивных пародийных или заостренно гротескных. В снижении «высоких» канонов большого романтического спектакля сказалась полемическая направленность творчества Шостаковича. Его балеты соотносятся с «серьезными» героическими драмами балетных композиторов 20—30-х

¹ Либретто В. Смирнова, балетмейстер Ф. Лопухов, дирижер А. Гаук, художники Т. Бруни и Г. Коршиков. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета, 8 апреля 1931 года.

² Либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского, балетмейстер Ф. Лопухов, дирижер П. Фельдт, художник М. Бобышов, режиссер Б. Мордвинов. Премьера — Ленинград, Малый оперный театр, 4 апреля 1935 года.

годов, подобно тому как опера-buffa соотносится с оперой-seria.

Комедийная сфера музыки балетов, с ее броскими образами, контрастами, в которых живет чаплинская ирония, стала основой театрального зрелища. Как известно, балетные спектакли на музыку Шостаковича, за редким исключением, не сохранились. И только жива и поныне память о ярких экспериментах музыкальных театров в редком для хореографии сатирическом жанре.

Неудачи и ошибки в постановке балетов были предопределены идейными и художественными просчетами либретто: три музыкальные комедии предстали как примитивнейшие образцы драмбалетов. В обращении к современной теме особенно сказались детализация сюжета и натуралистическое описание всех перипетий, которые происходили с советскими футболистами в чуждом им капиталистическом мире («Золотой век»), или с рабочими цеха вокруг пресловутого конфликта с болтом («Болт»), или же с молодежью на сельском празднике, где надуманная любовная интрига привела к путанице... с переодеваниями («Светлый ручей»). События и характеры иллюстрировались; схематизм, риторика и декларативность отдавали вульгарным социологизмом.

Однако композитор не пошел за авторами либретто, а, вопреки им, обратился к новым средствам выразительности в характеристике современных картин жизни и образов простых людей. Отсюда и несоответствие либретто задорной, хлесткой и оригинальной музыке, что составляет «особую» проблему балетов Шостаковича.

Парадоксально, что молодой композитор, уже тогда автор трех симфоний, из которых Первая обошла крупнейшие эстрады мира, в своей балетной музыке предстает как чисто танцевальный композитор. «...Музыка Шостаковича, яркая и эффектная в отдельных танцах,— справедливо отмечал И. Соллертинский,— но по самому характеру монтажа лишенная симфонического развития и сквозного музыкального действия»¹.

Примечательно, что именно танцевальные сюиты — своеобразный «эстетический знак» эпохи — стали основой балетов Шостаковича: спортивные — в «Золотом веке», индустриальные — в балете «Болт», колхозные,

¹ Соллертинский И. Критические статьи. — Л., 1963, с. 115.

связанные с показом сельской самодеятельности, — в балете «Светлый ручей». В возросшей роли танцевального дивертисмента можно усмотреть внутреннюю полемику композитора с драмбалетом, с его ведущим принципом пантомимы¹.

Подлинным достижением Шостаковича явилось создание танцев-характеристик. В музыке его балетов родилась целая галерея ярких сатирических портретов — бюрократа, лодыря-пьяницы, опереточной дивы и других. «Зарисовки с натуры», меткие, острые, усиливала форма подачи — неожиданная и парадоксальная. И сейчас, по прошествии тридцати с лишним лет, можно понять, насколько новаторской была музыка Шостаковича, особенно для своего времени. Недаром проблема истоков балетов связана с формированием эстетики и стиля молодого композитора.

Музыкальная жизнь Ленинграда 20—30-х годов ошеломляла своим разнообразием: ставились новинки западно-европейского театра, исполнялись произведения крупнейших симфонистов современности, широко звучала музыка Прокофьева и Стравинского, Хиндемита и Кржежека. Не удивительно, что молодой Шостакович испытал на себе влияние разных стилей, что сказалось не только на его симфонизме, но и на театральной музыке, особенно в обращении к бытовому, в обыгрывании банального материала. Многие воспринял он от Прокофьева и Хиндемита, чей гротеск был подсказан «критически острым отношением к действительности со стороны сильной и цельной личности»². Тогда же Шостакович мог воспринять и от Стравинского его метод «десентиментализации» (термин Соллертинского), который ярко проявился в Маленькой сюите № 2 (1921), в опере «Мавра» (1922), в «Истории солдата» (1918). Не избежал он воздействия и оперы Альбана Берга «Воцтек», несомненно явившейся толчком к написанию оперы «Нос», а позже «подогретой» замысел оперы Шостаковича — «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»).

Одновременно шла широкая информация от окружающей музыкальной среды — от массовой музыки ре-

¹ См. об этом: Шостакович Д. Мой первый балет. — В кн.: «Светлый ручей». Л., 1935.

² Игорь Глебов (Б. Асафьев). Книга о Стравинском, с. 9.

волюционных празднеств и олимпиад, руководимых И. Немцевым, в которых участвовал сам композитор (Третья олимпиада), а как ее «классовый противовес» широко звучала мещанская музыка, связанная с нэпом, тяготеющая к оперетте, «жестокому» романсу, бытовым танцам и джазу. Эти разнохарактерные музыкальные впечатления оседали, по-своему преломляясь, в художественном сознании композитора.

Конечно, нельзя не вспомнить и о личном практическом опыте молодого композитора в кино и театре, способствовавшем демократизации его музыкального языка. Будучи пианистом-иллюстратором немых фильмов, Шостакович лучше познавал современные сюжеты и образы. Здесь были картины и классовых боев и нэпманского быта, что направляло импровизации композитора в сатирическое, обличительное русло и отразилось на его киномузыке, особенно в фильме «Одна» (1930).

Навыки зарисовок конкретных ситуаций и характеров углубились в театре Мейерхольда, в период написания музыки к спектаклю «Клоп» Маяковского, и еще больше — в Театре рабочей молодежи — ТРАМе. Три спектакля с музыкой Шостаковича — «Выстрел» (1929), «Целина» (1930), «Правь, Британия» (1931) — из рабочих, колхозной, зарубежной жизни развили острый интерес композитора к современным картинам жизни, которые параллельно воплощались в балетной триаде.

Если воздействие ТРАМа и кино сказалось в следовании современному сюжету, то воздействие Мейерхольда — в остранении сюжета музыкой. Этот метод, аналогичный эффекту очуждения Брехта, проявился прежде всего в широком использовании гротеска — то как буффонады или эксцентрики, то как пародии или сатиры.

Итак, экскурс в эпоху 20—30-х годов, определившую становление творческого облика Шостаковича, поможет нам пристальнее приглядеться к музыке комических балетов.

Каковы же истоки этой музыки, которая, словно открыв шлюзы, хлынула в балет? Создавая остросатирические портреты и действенно-реалистические зарисовки, композитор опирался на бытовые документы эпохи. Подобно М. Булгакову или М. Зощенко, знатокам психологии мещанина, Шостакович чутко, мастерски

отбирал в быту наиболее характерное, броское, «ходовое» — будь то пошловатый мотивчик «жестокое» романса или ритм «страстного» танго, — сочетая современный песенно-танцевальный фольклор с опереточными шлягерами — излюбленным репертуаром обывателя! С неистощимым остроумием композитор выпячивал его несуразность, нелепость, социально-отрицательные черты. Неприятие Шостаковичем мерзостей мещанства, острое почти до боли (как это перекликается с Малером!), вызвало к жизни его насмешливое, саркастическое искусство. «Стремление вывернуть наизнанку, немного исказить, показать алогизм обычного»¹ укрупнило, гиперболизировало образы мещанского быта. Так калейдоскоп разнохарактерных мотивов, словно разноцветных лоскутков материи (не цитаты, а опосредованное обращение к ним), породил многосоставность музыки Шостаковича. В ней приметы разных, чужих почерков неизменно сталкиваются, взаимодействуют, ошеломляя неожиданностью сопоставлений.

В этой стилистической пестроте музыки балетов-комедий можно установить три определенных ряда, связанных с принципами отбора интонационного материала. Каждый из рядов наделен своей семантикой и подсказан воздействием либо чисто музыкальных впечатлений, либо театральной атмосферой, которую жадно впитывал Шостакович, общаясь с Мейерхольдом, либо интересом к новым литературным течениям того времени, и прежде всего к Маяковскому с его спектаклями «Клоп», «Баня», «Мистерия-буфф». Шостакович сознательно применяет те или иные реминисценции. Чем отдаленнее семантические символы, тем острее ассоциации.

Первый ряд можно определить как пародийно-сатирический. Среди объектов пародий и сам балетный театр с его установившимися канонами. В зарисовках комедийных ситуаций и сатирических образов пародируются бытовые интонации и жанры в своеобразном конгломерате оперетты, «жестокое» романса, эстрадных танцев и джаза, порожденных эппманским укладом. Сюда относятся портреты бюрократов, эппманов, западных боссов, опереточных красоток. Пафос обличения мещан-

¹ Из беседы М. Горького с В. И. Лениным. — В кн.: В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 516.

ства столь активен, что заставляет вспомнить Присыпкина в «Клопе» или персонажей «Бани». Такова музыкальная обрисовка Бюрократа («Болт»), в которой опереточные обороты в духе Кальмана остроумно подчеркнуты ритмом Танца маленьких лебедей, а излюбленный гротесковый прием — фагот с флейтой — дорисовывает характеристику самодовольного чиновника. Или Танец Козелкова («Болт»), делопроизводителя завода, — развернутая характеристика-сатира на обывателя-пошляка. В музыке — пародийная цепь вариаций, где печальная интонация «вздоха» из «Травиаты» сочетается с известными мелодиями оперетт «Баядера» и «Цыганский барон», с оборотами «жестокоего» ромansa или ритмом хабанеры, переходящим в чардаш из «Сильвы»! Портреты же представителей буржуазного Запада в «Золотом веке» даны в сатирически окрашенных эстрадных и джазовых танцах, таких, как таити-трот¹, блэкбот, фокстрот, тустэп и другие.

Чем же еще «вернее достигнуть этой цели, если не пародийным воспроизведением их собственного убогого лексикона, спертого „музыкального воздуха“, в котором они живут и которым дышат»².

Второй ряд объединяет то, что противостоит мечшанству и несет заряд оптимизма, уверенности в будущем. Здесь скрестились разные воздействия — и от ТРАМа с его неумной молодостью и духом пытливого поиска, и от массовых революционных празднеств и олимпиад, и от увлечения акробатикой и физкультурным направлением в хореографии, которое поначалу утверждал Ф. Лопухов, а затем по-своему К. Голейзовский.

Этот круг бодрых, энергично-маршевых и песенно-танцевальных образов, вобравших «спортивный элемент», и определил содержание многих страниц балета «Золотой век». Таково вступление с озорной, полной движения и юмора музыкой, где выделяется комичный марш тубы и флейты. Много задора и в танцах основных героев — Танце негра и двух футболистов, «Боксе», «Теннисе», «Фехтовании», Общем спортивном танце и других.

¹ Шостакович одновременно с балетом написал блестящие вариации на тему популярного тогда танца таити-трот, которые вошли в концертную практику.

² Сабинина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976, с. 82.

(Позже праздничное, веселое, озорное воплотится вновь, но уже на ином профессиональном уровне, в послевоенной Девятой симфонии.)

Конечно, в этой сфере прорывается и урбанистическое начало, особенно в балете «Болт», — в зарисовках производственного быта, связанных не только с динамикой, движением, но и звукоизобразительными приемами. Это Увертюра с ее энергией напористых ритмов, где воплощается образ труда, а также Танец рабочих, Массовый танец и финальный Апофеоз. Отсюда протягиваются нити к финалу Шестой симфонии.

Броские образы массовых картин балета, решенные в духе плаката, — пример того, как сатирическое отступает перед социально-значимым, перед сценами, где воспевается труд, борьба, радость молодости. Недаром лучшие из них перекликаются с Третьей симфонией, в центре которой образ первомайского праздника; отчасти они предвосхищают образы Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний.

Третий ряд связан с лирической сферой. Композитор как бы поднимается над бытом, стремясь осмыслить то, что рождается во внутреннем мире нового человека. Здесь найдено многое из того, что позже расцветет в проникновенных ариозо героини оперы «Катерина Измайлова», в медленных частях симфоний. Вместе с тем Шостакович дает иное освещение старых балетных схем. Таково *Adagio* — маленькая лирическая поэма для солирующих инструментов¹. Ее хрупкая, нежная музыка окрашивается драматизмом, достигая симфонического развития, и завершается чудесным послесловием. Лирическое *Adagio* звучит словно авторский голос.

Мы привели лишь один пример, однако их можно умножить.

Три рассмотренных ряда — свидетельство яркого, самобытного интонационного обновления, подсказанного окружающей действительностью. Но при организации этих рядов в структуру произошел некий просчет, ибо сосуществуют они друг с другом как бы в разных ритмах, как движущиеся цветовые плоскости, найденные Мейерхольдом в спектакле «Д. Е.». Используя его ме-

¹ Композитор ценит этот музыкальный номер, «передвигая» его из балета в балет.

тод расчлененного действия, Шостакович стремился строить драматургию своих балетов как «монтаж аттракционов», как сюиту контрастно сопоставленных друг с другом эпизодов. Однако чрезмерная дробность музыки в смене эпизодов-кадров оказалась помехой, ибо порой порождала схематизм образов, не давая до конца выявиться талантливому замыслу. А требование сюжетной оправданности, идущее от драмбалета, явилось тормозом на пути развития симфонического начала в музыке. Но несмотря на эти недостатки, музыкальная сторона спектаклей, создающих атмосферу неподдельного веселья, радовала и привлекала слушателей. «Разнохарактерные музыкальные эпизоды,— вспоминает Ю. Файер,— чередовались с калейдоскопической быстротой, создавая острый, буффонадный ритм всего спектакля»¹.

Как знать, если бы балеты не сошли со сцены, талант композитора мог бы углубиться в русло комедийного и сатирического музыкального театра. Об этом свидетельствуют многие страницы оперной музыки — «Нос», «Катерина Измайлова», а также скерцозные части некоторых симфоний. Одно несомненно: несмотря на остроумную, хотя и безусловно экспериментальную хореографию, именно новаторской музыке Шостаковича, принесшей в балетный театр яркое интонационное обновление, принадлежит пальма первенства. Недаром продолжают звучать сюиты первых двух балетов, прочно вошедшие в концертный репертуар отечественных и зарубежных симфонических оркестров. Недаром продолжают возрождаться к новой жизни балеты Шостаковича².

3

Прорастание нового в старом характерно и для дальнейшей эволюции форм балетной музыки, где отправной точкой развития служила отстоявшаяся десятилетиями традиционная классическая структура. Процессы ее переосмысления в музыке советского балета были

¹ Файер Ю. Цит. кн., с. 304.

² В апреле 1976 года в Свердловском театре оперы и балета состоялась премьера балета «Болт». Музыка же «Светлого ручья» почти целиком вошла в балет «Барышня и хулигаи».

неуклонными и сочетались с выдвиганием нового. Чтобы изучить их, необходимо остановиться на основных формах, которые являются выражением как индивидуальных характеристик, так и массового героя.

Adagio-дуэт, как в классическом балете, так и в советском,— это своего рода поэма, в которой воплощены мысли и чувства героев, их душевная жизнь и характеры. В советском балете представлены различные типы Adagio. В одних выражается общность чувств героев, чаще всего радость любви, счастья, другие же отмечены внутренним драматизмом, конфликтностью. По аналогии с оперной драматургией их можно назвать «дуэтами согласия» и «дуэтами разногласия» (термин М. С. Друскина).

Подобные типы Adagio разрабатывались композиторами уже в период становления советского балета. Глиэр, Асафьев, Крейн на первых порах больше опирались на достижения классиков. Одновременно стремились расширить содержание и средства выражения этой, казалось бы, традиционной формы балета. Так, Adagio из первого акта «Красного мака» — первая встреча Тао-Хоа с советским капитаном — это не только дуэт согласия, но и прежде всего экспозиция образа героини балета. Или Adagio — дуэт согласия Лауренсии и Фрондосо — из второй картины первого акта «Лауренсии» выражает полноту счастья героев и вместе с тем очерчивает их характеры. Тем самым Adagio в советском балете передает и обобщенное лирическое состояние, как это было у Чайковского, и наделяет героев чертами индивидуального облика в еще большей степени, чем, скажем, у Глазунова («Раймонда»).

Место и драматургическая роль Adagio зависят всякий раз от жанровой принадлежности балета. Новые жанры, выдвинутые советскими композиторами, во многом изменили функцию лирического дуэта. Так, в балетах — народных драмах — эта классическая форма отступила на второй план перед сценами, в которых изображался коллективный герой. В то же время она наполнялась новым содержанием. Например, в «Пламени Парижа», в финале балета, Adagio Es-dur из лирического преобразилось в массовое действие, в торжественное шествие-гимн, которое вобрало в себя героический пафос балета.

В балетах — лирических драмах — *Adagio*, естественно, сохранило свою «лирическую» функцию, как и в классических балетах, продолжая занимать одно из ведущих мест в музыкальной драматургии. Подобные примеры есть в «Бахчисарайском фонтане» Асафьева. В то же время здесь утвердилась новая форма дуэта разногласия, которая, проложив себе путь в будущее, стала важным завоеванием советского балета. Правда, форму дуэта, насыщенного конфликтным содержанием, разрабатывали еще классики. Однако музыка Чайковского и Глазунова воплощала, главным образом, общее состояние драматизма. В музыке советских композиторов дуэт разногласия обрел индивидуальную окраску — стал носителем противоборствующих начал: дифференцированного показа характеров в конфликтной ситуации. Таков дуэт Марии и Заремы, в котором со скульптурной рельефностью воплощено контрастное сопоставление двух женских образов. Пластичные мелодии Марии в духе романса или возвышенного ноктурна оттеняются порывистыми, гневными интонациями Заремы. Форма этого конфликтного дуэта — симфонизированное рондо, где темы драматического рассказа Заремы, пятикратно повторяясь, образуют рефрен, а богатые психологическими нюансами темы Марии — эпизоды. И в балете Крейна есть острый дуэт разногласия Лауренсии с Командором (вторая картина первого акта); контраст противоположных образов, воплощенных в лейттемах героев, рисует картину неравной схватки.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что уже в пору становления советского балета композиторы, опираясь на классические традиции, стремились не только к дальнейшему их развитию, но и к переосмыслению. Они достигли несомненных успехов, намечая пути обогащения дуэта согласия и дуэта разногласия (примером может служить творчество Прокофьева, Хачатуряна, Караева). Они также попытались расширить функции названных дуэтов. Впервые балетный дуэт стал выражением мужественных эмоций, выдвинутых жанром народной драмы, где герои олицетворяют порывы, мысли и чувства массы, сливаясь с нею воедино.

Еще более новаторским явилось решение музыкально-танцевальной формы монолога. Прежде это были вариации, обычно следовавшие за *Adagio*; вариации

вместе с *Adagio* и кодой входили в ту развернутую циклическую форму, которая именовалась в классическом балете *Pas d'action* и включала наряду с танцевальным движением пантомимическое действие. Примеры дифференциации вариации-монолога, выделения его в самостоятельный танец, в классическом балете сравнительно редки. Об этом уже шла речь во введении.

В советском балете вариация не только отпочковалась от циклической формы *Pas d'action* и вырвалась за пределы традиционной схемы, но и обрела право на жизнь как монолог героя или героини. Именно монолог утвердился в музыке советского балета в качестве самостоятельного сольного танца-характеристики.

В зависимости от той или иной функции в музыкальной драматургии монологи можно подразделить на два типа: «монолог состояния» и «монолог действия». К первому типу следует отнести монолог, в котором отражен душевный мир героя (или героини) в определенной драматической ситуации. Таковы смятенный вальс Тао-Хоа в сцене бала («Красный мак», третий акт), или элегическая вариация Марии, плененной Гиреем («Бахчисарайский фонтан», третий акт), или же восторженная вариация Люсьена в сопровождении фортепиано соло, а затем оркестра («Утраченные иллюзии», первый акт). Здесь главным образом воплощены лирические переживания и драматические чувства в разнообразной гамме психологических оттенков.

Выдвижение второго типа монолога связано с революционной тематикой, с активизацией сюжетного действия в жанре народной драмы: возросшая роль масс привела к необходимости возвеличить героя (или героиню). Отсюда и рождение действенного монолога, монолога-призыва. Обращение героя, словно поднятого на пьедестал, к народу определило новую функцию монолога как «запевалы хора».

Монолог-«запев» героя, подхваченный народом-«хором», монолог — призыв и отклик масс, поднимающихся на борьбу, — что это, как не новое взаимодействие форм вариации соло и кордебалета? В то же время здесь обозначен и образно-смысловой центр, закреплена кульминация всего произведения; к ней устремлено все развитие музыкальной драматургии. Именно в подобных героических сценах народных восстаний раскрывается новатор-

ская сущность советского балета. Вспомним финал «Красного мака»: поход вооруженных кули, сцену восстания, смерть Тао-Хоа. Героиня показана в единении с народом: ее краткий монолог словно «впаян» в массовую сцену. Иначе разработана эта форма в «Лауренсии», где монолог «раскрепощается», обретает самостоятельность. Пламенная мужественная речитация в монологе девушки из «Овечьего источника» вызывает всплеск народного гнева — патетический грозный марш восставших вырастает в героическую кульминацию музыки балета. Аналогичный пример есть и в балете А. Баланчивадзе «Сердце гор», где восстание подымает горный охотник Джарджи. Его монолог подобен искре, воспаляющей народные массы. В основе симфонически развернутой сцены — мужественный грузинский танец «Полет орла» — хоруми. Здесь музыка становится ярким общением героического начала балета — идеи свободы.

Итак, выделение формы монолога в самостоятельный сольный танец и его роль «корифея хора» в музыкальной драматургии советского балета отразили все возрастающий интерес к личности героя, несущего идеал моральной, нравственной силы, неразрывно связанного с народом. Если прежде, в классическом балете, за вариацией следовала кода, то в советском балете — за монологом — массовое действие.

Главным завоеванием советского балета явилось создание форм, запечатлевших образ коллективного героя. Развернутые массовые сцены, подсказанные идеями и эстетикой эпохи, стали в центре балета. Именно они определили сущность такого жанра, как героическая народная драма.

Советский балет закрепил две основные формы, в которых воплотился образ народной массы, — это симфонические сцены и сюита. Чайковский симфонизировал лирику романтического вальса, под музыку которого кордебалет «аккомпанировал» солистам; советские композиторы симфонизировали марш, песню и героический танец для изображения живого и действенного образа народа, который пришел на смену традиционному кордебалету. Эта новая героическая музыкальная стихия, рожденная современностью 20—30-х годов, определила кульминационный пафос балетных финалов. К этому

типу формы, развивающейся по симфоническому принципу, и относятся приведенные примеры в «Лауренсии» (марш *c-moll*) и в «Сердце гор» (танец хоруми).

С симфоническими финалами в характеристике коллективного героя соперничала сюита — другой тип формы, опирающейся на чередование массовых танцев. Сюита — самая «укрупненная» форма в балете, основанная на принципе сопоставления, контраста или варьирования нескольких музыкальных образов. Сюита, как и *Adagio*, явилась важным звеном в развитии музыкальной драматургии балета. Замкнутая природа сюиты с ее тяготением к внутренней завершенности, законченности — свидетельство торжества архитектурного принципа. В этом проявилась преемственность, опора советских композиторов на опыт классического прошлого и стремление далее развить его. Обращение к сюите симптоматично для периода становления советского балета. Однако ее роль в музыке советских композиторов, по сравнению с классическим балетом, возросла. Преодолев свою чисто развлекательную дивертисментную функцию, сюита стала основным средством характеристики коллективного героя — народа; широкое использование фольклора привело к ее национальной и исторической достоверности, к преобладанию жанрового начала над классическим, что способствовало воплощению духа эпохи.

В драматургии советского балета различаются сюиты двух типов — экспозиционные и действенные; они возникают как обобщения, отражая то пафос борьбы, то торжество освобожденного народа. Пример экспозиционной сюиты содержится в первом акте «Лауренсии». Красочный хоровод танцев — хотя, сегидилья и массовый танец «Пикировка» — воплощает картину жизни народа, его нравов и обычаев. Подобные примеры есть и в «Пламени Парижа» — в массовой сцене финала первого акта, где использована форма рондо-сюиты. Ее рефрен — кипучая фарандола — обрамляет композицию и соединяет цепь ярких жанрово-характерных танцев. В музыке Б. Асафьева черты сюиты «формируют» структуру всего второго акта, куда входят антракт, сарабанда, гимн и шаконь¹. В характеристике уходящего ари-

¹ Уточняем: данная последовательность номеров нарушена вторжением интермедии — представлением придворного театра, что расчленивает сюиту.

стократического мира Франции танец несет черты социального «портрета» определенной исторической среды. В сопоставлении народной сюиты первого акта с сюитой придворной второго четко выступает классовое разграничение враждебных друг другу лагерей.

Итак, в экспозиционной сюите характеристика коллективного героя и враждебной ему силы дается либо в начальных сценах балета, где происходит завязка драмы, либо в финалах (отдельных картин и всего балета), где как итог возникают картины радостных побед. Несомненно, роль экспозиционной сюиты, связанной с «противостоянием» двух миров или финальной развязкой действия, особенно важна в героических народных драмах. В балетах же, решенных в жанре лирической драмы, она служит прямой или косвенной обрисовке душевного мира героев. Например, в «Бахчисарайском фонтане», в сюите польских танцев (первый акт), и прежде всего в вальсе и ноктюрне, и далее — в сюите светлых лирических танцев гаремных девушек (второй акт), «просвечивает» хрупкий образ Марии. А в сценах четвертого акта, особенно в Танце татарских наездников, отражается «дикость души» Гирея.

Иная функция действенных сюит: они определяют кульминационный характер важнейших узловых сцен в музыкальной драматургии балета, отражая героическую борьбу народа. Такова характерная сюита из «Красного мака», куда входят Победный танец, Танец матросов разных национальностей и Танец советских моряков, где тема «Яблочка», десятикратно варьируясь, завершается кодой. Действенный характер сюиты — в едином развитии, определяющем кульминационное звучание финала первого акта балета.

Подобные примеры есть и в «Пламени Парижа», его лучшем третьем акте, где в жанрово-характерной сюите воспроизведена стихия французских песен и танцев. Это овернский танец, полный веселья и юмора, в духе простодушного менуэта, героическая пляска марсельцев и захватывающий безудержной энергией танец басков.

Поначалу может показаться, что перед нами тип экспозиционной сюиты: три танца — три портрета французских провинций, различных по складу, характеру и темпераменту. Но восходящая «амплитуда», неуклонное

темповое нарастание придают динамическую законченность всей композиции и позволяют отнести ее к типу действенных сюит. В ней воплощен потенциал тех народных сил, которые вырвутся на свободу в сцене штурма Тюильри.

Еще более яркий пример содержит финал третьего акта, где вспыхивает гневная «Карманьола». Революционный характер песни способствовал ее активизации, а танцевальная природа удачно подсказала композитору выбор рондо-сюиты, где рефреном явилось хоровое звучание «Карманьолы».

Если форма рондо-сюиты, связанная с хороводным происхождением народных танцев, как правило, служит обрисовке быта, нравов и обычаев, то здесь она становится носителем действенных эмоций, выявляя важнейшую кульминацию в музыкальной драматургии балета — героическое воодушевление восставшего против короля народа.

Итак, сочетание исторической, национальной и социальной достоверности с активным эмоциональным содержанием подчеркнуло новаторство сюиты: она стала выражением героических помыслов народа, его действительного отношения к революционным событиям. Выдвижение сюиты как главной опоры музыкальной драматургии балета, решенного в жанре народной драмы, определило масштабный характер обобщений в образе коллективного героя.

В настоящей главе предпринята попытка представить панораму балетного искусства 20—30-х годов в один из самых ответственных периодов его становления. Идеи революции вызвали к жизни невиданный размах искусства, небывалый творческий поиск. Это был интересный, удивительный период, когда многое еще не отстоялось и порой переплеталось в причудливом взаимодействии старое и новое, сложное и примитивное, талантливое и заурядное. Главное же — зарождалось то, что должно было дать богатые всходы, чему принадлежало будущее. 20-е годы явились подступом, когда еще только вырисовывался тип балетного спектакля и больше было найдено хореографами, нежели композиторами. В эти годы смелых экспериментов, направленных на овладе-

ние современной тематикой, новое выдвигало динамичные формы взамен прошлой классической структуры. Это новое черпали либо в обращении к готовой симфонической музыке («Величие мироздания» Ф. Лопухова), либо в массовых «действиях», в революционных празднествах (первые балетные опыты на музыку Асафьева — «Карманьола», «Вечно живые цветы»).

30-е годы принесли с собой высокое осознание исторического значения традиции, ознаменовали возвращение к классической структуре. Здесь и было начало пути, которое определилось в творчестве Глиэра и Асафьева, Баланчивадзе и Крейна, в балетах «Красный мак», «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан», «Сердце гор» и «Лауренсия».

Вместо балета-плаката, насыщенного аллегорическими образами, утвердился балет-пьеса. Вслед за коллективным героем пробудился настойчивый интерес к личным судьбам героев. Опорой новой модели хореографического спектакля явились установившиеся музыкальные формы классической структуры. Процессы их переосмысления в новой музыкальной драматургии шли по линии сюжетной оправданности танца, что привело к направлению драмбалета. Старое и новое вступило в единоборство, которое разрешалось по-разному, — либо удачами, либо промахами, либо же компромиссами («Красный мак» Глиэра). Проблема традиции и новаторства была самой острой на начальном этапе, когда только формировалась эстетика советского балета.

В данной главе мы не стремились к анализу отдельных произведений: нас интересовали основные тенденции в становлении советского балета. Изучение различных балетных партитур дало обширный материал для наблюдений и выводов. Можно с уверенностью сказать, что указанные тенденции определили общую картину развития музыки в советском хореографическом спектакле. Эти тенденции свидетельствовали о неуклонном интересе балета к героической тематике прошлого и современности, о выдвижении новых жанров народной драмы и драмы лирической; об обогащении музыкальной драматургии, решившей проблему идейно-образных антитез с «поляризацией» сфер; о процессах интонационного обновления пластами революционного и национального фольклора в рамках старого классиче-

ского спектакля; о коренном преобразовании всего строя музыки, предпринятом Шостаковичем в жанре балета-сатиры; о процессах переосмысления старых балетных форм и создания новых, как, например, формы героического монолога — «запевалы хора» — в классической структуре, утвердившей тип романтического спектакля.

Восстановить всю историческую картину данного периода нелегко: стремясь к ее более полному и объемному изучению, мы использовали метод горизонтальных и вертикальных «разрезов», что дало возможность сочетать рассмотрение художественных направлений в балетном искусстве тех лет с отдельными тенденциями, определившимися в конкретных музыкальных произведениях.

Если вначале эти тенденции были рассредоточены на протяжении большого исторического этапа, где поиски нового осуществлялись в рамках старой структуры, то на последующих этапах они фокусируются в творчестве нескольких крупных композиторских личностей с самобытной художественной индивидуальностью. Ими будут предприняты попытки полного обновления не только содержания музыки, но и ее структуры. Первым открывает этот ряд С. С. Прокофьев, который на много десятков лет вперед определит основные пути развития советского балета.

Глава III

Новатор- драматург

В 1940 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова состоялась премьера балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»¹. Общеизвестны перипетии его сценической судьбы. Их рождала музыка, ее самобытность и оригинальность. Она ломала привычные представления, рушила установившиеся каноны, утверждая то новое, что было обращено в будущее.

Музыка «Ромео и Джульетты» ознаменовала вершину советского балета. Созданные затем «Золушка» и «Каменный цветок» умножили достижения Прокофьева и также явились важными вехами в истории балетной музыки. Произведения трех различных жанров — трагедия «Ромео и Джульетта», лирическая сказка «Золушка» и эпический сказ «Каменный цветок» — свидетельство удивительного многообразия прокофьевского балетного театра, проникнутого духом смелого новаторства. Однако нас будет интересовать не столько анализ партитур, сколько основные закономерности творчества композитора².

Прокофьев, подобно Чайковскому, сочетал в себе талант и симфониста, и оперного драматурга, что ярко

¹ Либретто Л. Лавровского, Адр. Пиотровского, С. Радлова и С. Прокофьева по одноименной трагедии В. Шекспира, постановка Л. Лавровского, дирижер И. Шерман, художник П. Вильямс. Первая постановка балета — в Чехословакии (г. Брно). Постановщик Иво Псота (псевдоним Ваня Псота), дирижер К. Арнольди, художник В. Скрушный, театр «Яначково дивadlo», 30 декабря 1938 года.

² С одной стороны, потому, что разбор музыки балетов, как ранних, так и зрелых, посвящена большая литература (в том числе автора этой книги), с другой — чтобы сохранить избранный для первой части книги ракурс исследования.

проявилось в его зрелой балетной триаде. В этом синтезе — корни эстетических принципов новаторской балетной музыки композитора. С ними связаны ее лучшие тенденции — симфонизация балетной партитуры и создание броских портретных характеристик.

Прокофьев первый среди советских композиторов сумел наполнить музыкальную драматургию балета глубокой концепционностью, претворив ее в неуклонном развитии образов: он широко использовал разветвленную сеть лейтмотивов, подвижных, гибких, и тем самым приблизил музыку балета к симфонии. Прокофьев первый — в жанрах драмы и эпоса — создал развернутую галерею музыкальных портретов — лаконичных, емких монологов и диалогов, сближая балет с оперой, с ее ведущими формами арии и дуэта.

Переосмысливая наследие русской балетной классики, Прокофьев обновил не только музыкальное содержание и формы, но и модель музыкальной драматургии балета. Он отказался от традиционной классической структуры и взамен ее выдвинул контрастно-составную, основанную на более дробном номерном принципе. Однако, решая проблему традиций и новаторства, Прокофьев творчески использовал избранную модель, то отдавая ей предпочтение, то сочетая ее с классическими принципами. Три балета Прокофьева — «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Каменный цветок» — три различных музыкально-драматургических решения.

В «Ромео и Джульетте» впервые столь ярко выявились особенности контрастно-составной структуры, основанной на оригинальном осмыслении симфонических закономерностей музыки. В выдвигании дробных номеров, в их контрастном сопряжении друг с другом на разных уровнях музыкального развития заключается своеобразие драматургического метода Прокофьева. «Золушка», балет-сказка, вызывает ассоциации с Чайковским. Если в «Ромео и Джульетте» композитор переосмыслил традицию, то в «Золушке» она восторжествовала, хотя классическая структура вступила здесь во взаимодействие с контрастно-составной. В «Каменном цветке» — вновь иное музыкально-драматургическое воплощение: наряду с контрастно-составным принципом усилен дивертисментный, связанный с формообразующим значением танцевальных сюит.

«Ромео и Джульетта» — произведение рубежное: оно открывает период зрелого балетного творчества Прокофьева и подводит итоги предшествующего. Однако обретенное прежде раскрылось в новой системе образов: эпическое («Скифская сюита») воплотилось в сфере мрачного средневековья; острокомедийное, с национальной окраской («Шут»), преломилось в образах Кормилицы, Меркуцио, связанных с характеристикой народной среды; современное в его урбанистическом освещении («Стальной скок») — в динамичных, полных стремительности сценах боя; лирическое («Блудный сын», «На Днепре») расцвело в сценах Ромео и Джульетты; родилась и новая сфера драматизма.

В балете ярко проявилось театральное видение композитора, его ощущение специфики музыки как пространственно-временного искусства: Прокофьев мастерски сблизил контрасты, обострил противоречия, обнажил кульминации, глубоко проникнувшись духом шекспировской трагедии, «осветив» ее с позиций современности.

Высоко оценивая замечательное творение, критики акцентировали разные его грани, то подчеркивая, что Прокофьев «прочел» историю любви Джульетты и Ромео «как бы глазами мудрого Лоренцо. Отсюда сдержанно-просветленный характер лучших страниц его музыки, налет какой-то неуловимой грусти, проскальзывающей вопреки тому пристрастию, с которым композитор использует мажорный лад»¹. То, обосновывая причины гибели шекспировских героев: «... любовь Ромео и Джульетты восхищает своей гармоничностью и цельностью, и мы склонны думать, что эта гармония... была одной из причин их гибели, ибо гармония эта находилась в вопиющем противоречии с окружавшим ее миром диссонансов»². Или, чутко развивая эту мысль: «Балет «Ромео и Джульетта» был поставлен как трагедия в 1940 году, когда «мир диссонансов» для каждого оказался облеченным в плоть и кровь, когда фашизм

¹ Друскин М. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. — Сов. музыка, 1940, № 3, с. 11.

² Юзовский Ю. Образ и эпоха. — М., 1947, с. 35.

был реальной силой, спектакль стал обобщенным раздумьем о судьбе индивидуальности в мире фашистского мракобесия и показал борьбу человеческой личности за собственную свободу... оттого романтики Ромео и Джульетта противостояли реальному миру, проводящему жизнь в кровопролитиях»¹.

Так писали исследователи балета в 40-х и 70-х годах, подчеркивая идею надвременности прокофьевского замысла.

Почему же так труден был путь «восхождения» балета на сцену и почему его музыка при рождении своем столь озадачила и режиссера, и исполнителей и поначалу вовсе была отвергнута? И это в то время, когда на концертной эстраде прозвучали две симфонические сюиты, вызвав восторг аудитории и критики². Конечно, дело здесь не в различиях восприятия концертного и театрального зрителя-слушателя, а, главным образом, в слуховом и хореографическом опыте балетного исполнителя. Примечателен эпизод, имевший место на репетиции «Ромео и Джульетты». Один из видных мастеров хореографии, невзирая на присутствие композитора, не без иронии воскликнул по поводу происходящего на сцене: «Интересно, кого это мы хороним?» И услышал спокойный и чуть-чуть насмешливый ответ Прокофьева: «Невежество балетного танцора»³.

Тем не менее не только происходящее на сцене, но и музыка поначалу казались слишком непривычными для артистов балета. Недаром был в ходу ироничный парадокс: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Многие театральные деятели считали музыку слишком сложной «и чуть ли не противоречащей требованиям танцевальности»⁴. Однако, «... чем больше мы в нее вслушивались, чем больше мы работали, искали, экспериментировали,— вспоминает Г. Уланова,— тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся из музыки. И постепенно пришло ее понимание, постепенно

¹ Чернова Н. Балет 1930—1940-х годов.— В кн.: Советский музыкальный театр (1917—1967). М., 1976, с. 137.

² Первая сюита прозвучала 24 июня 1936 года в исполнении оркестра Московской филармонии, а годом позже — Вторая.

³ Из воспоминаний С. Я. Самосуда.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — 2-е изд. — М., 1965, с. 151.

⁴ Нестьев И. Прокофьев.— 1-е изд.— М., 1957, с. 278.

она становилась удобной для танца, хореографически и психологически ясной»¹.

Композитор пришел в театр в пору расцвета балет-пьесы, музыка которого иллюстрировала действие, выдвигая пантомиму, но вопреки драмбалетным тенденциям выступил в «Ромео и Джульетте» как приверженец танца. Он не помышлял о реформе, но тем не менее свершил ее: Прокофьев привнес в балет свое, новое понимание танцевальности, непохожее на обычное, традиционное. Оно резко отличалось от понимания балетной музыки как сферы дансанных формул в духе Пуни и Минкуса; отличалось оно также и от понимания балетной музыки как сферы лирических состояний, воплощенных в закругленных композициях русских классиков — Чайковского, Глазунова. Прокофьевская балетная танцевальность предстала в острохарактеристичной и симфонизированной пластике.

Бесспорно, примеры симфонизированной пластики есть и у Чайковского — в его вдохновенных вальсах, в лирических *Adagio*. Но в них нет индивидуальной обрисовки героев: Зигфрид из «Лебединого озера» похож на Дезире из «Спящей красавицы» или Принца из «Щелкунчика»; общая лирическая сфера роднит и балетных героинь — Одетту, Аврору, Машу. В этом сказалась иная художественная задача, которую ставил перед собой композитор в балете, решенном в жанре лирической драмы. Индивидуальная заостренность образа претворилась лишь в обрисовке отрицательных персонажей (Ротбарта, Карабосс, Мышиного короля) или характерных сказочных героев — в танцах с ярко выраженным изобразительным началом. Таковы Танец Кота и Кошечки, Танец Красной Шапочки и Волка и другие в блестящей финальной сюите «Спящей красавицы». Однако то, что нашел Чайковский в сфере характерного танца, не было перенесено им в сферу классическую. Прокофьев же слил обе сферы воедино. К этому же стремились и другие советские композиторы, о которых шла речь в предшествующей главе, и то, что им не вполне удалось осуществить, осуществил Прокофьев.

¹ Уланова Г. Автор любимых балетов. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — 2-е изд. — М., 1961, с. 434.

Прокофьев не оставил каких-либо высказываний о своем отношении к творческому опыту Мусоргского, однако общность его творческого стиля с интонационным стилем великого классика несомненна, что отмечали многие исследователи. Асафьев подчеркивал «упорное и явное» (хотя и непреднамеренное) следование Прокофьева по пути, намеченному Мусоргским в «Женитьбе»¹. В зрелый период «мелодия, творимая говором человеческим» (определение Мусоргского), стала предметом поисков Прокофьева, которого интересовали различные формы «речевого мелоса», связанные с омузыкаливанием живого русского говора во всей его характерности. Именно в верности речевой интонации, в характерности ариозных тем Мусоргского виден аналог прокофьевской пантомимной выразительности жеста, мимики, броскому пластическому рисунку танца.

Пластическое начало — в природе таланта Прокофьева. «Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму,— рассказывает композитор,— я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять-десять дней для того, чтобы «увидеть» этот спектакль, то есть чтобы увидеть характеристику персонажей... Одновременно с обдумыванием обыкновенно возникают главнейшие темы»².

Б. В. Асафьев пишет: «Везде и всюду одно — чувство и характер — вне декоративности, вне орнаментальной пышности»³. С. Эйзенштейн, считая Прокофьева «лучшим кинокомпозитором», восхищался его умением «слышать» в звуке пластическое изображение. «Музыка Прокофьева, удивительно пластичная,— пишет он,— нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжественной образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход событий, динамическую структуру, в которой воплощается эмоция и смысл события»⁴. Эту особенность музыки Прокофьева отме-

¹ Цит. по кн.: Нестьев И. Прокофьев, с. 130. В данном исследовании И. Нестьев чутко прослеживает близость творческих манер Прокофьева и Мусоргского.

² Прокофьев С. Композитор в драматическом театре.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы... , с. 219.

³ Цит. по кн.: Нестьев И. Прокофьев.— М., 1957, с. 491.

⁴ Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы... , с. 135.

чал С. Самосуд, рассказывая о постановке «Войны и мира»: «[Кутузов] должен был во всей своей живой характерности, образно и мощно нести основную тему народно-героической эпопеи»¹. Черты «живой характерности» ярко запечатлены и в замечательных комедийных образах оперы «Дуэнья», особенно в пластике гротесковой лейттемы Мендозы («Мендоза очень хитрый мальчик»), и в опере «Семен Котко», где пленительные реплики Софьи («И с тем до свиданьчика») воплощают мягкую певучесть украинского бытового говора.

Естественно, что если «живая характерность» была свойственна оперным героям, то «умение слышать» в звуке пластическое изображение ярче проявилось в балете, и прежде всего в музыкальных портретах «Ромео и Джульетты». Возможно, здесь не обошлось без воздействия поэзии Шекспира. Первая жена композитора Лина Прокофьева вспоминает: «Сергей Сергеевич с юных лет увлекался... стихами, переводил на русский язык сонеты Шекспира»². Можно предположить, что характерный стиль шекспировского стихосложения по своему преломился в сознании русского художника и подсказал многое в сфере его музыкальной пластики. Быть может, поэтому Прокофьеву впервые удалось столь выразительно и гибко передать в музыке балета внешний и внутренний облик своих героев. Отказавшись от традиционной танцевальности и от обычных классических форм — *Adagio* или вальса, композитор определил содержание номеров их новыми наименованиями. В балете появились: «Ромео», «Джульетта-девочка», «Маски», «Меркуцио», — закрепившие метод образных характеристик-портретов. Наряду с эмоциональным состоянием он воплотил изобразительное, характерологическое начало, выявляющее в пластике поведку героя, манеру держаться, а шире — стиль его поведения. Конкретные приметы внешней зарисовки, связанные с усилением роли мимики и жеста, соединились в музыкальном портрете с эмоциональным выражением духовного мира.

¹ Самосуд С. Встречи с Прокофьевым. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 130.

² Прокофьева Лина. Из воспоминаний — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 185.

Экспозиции каждого героя сопровождала пластика ярко индивидуализированной лейттемы; в ее особенном сплаве мелодических и речевых интонаций, столь присущих Прокофьеву, отразились самые существенные черты образной характеристики.

«Прокофьев — новатор прежде всего в смысле новизны интонаций, — подчеркивает Г. Орджоникидзе. — У него нет «интонации вообще», интонационный строй его музыкальной речи всегда связан с какой-либо стороной внешнего бытия или душевного состояния героя. Смело можно утверждать: история музыки не знает такой индивидуализации музыкальных образов. Шекспировские характеры в произведении Прокофьева не только не обескровились, но благодаря мощной фантазии композитора зажили новой жизнью»¹.

Краткость, законченность музыкального портрета повлекла за собой детальное внимание не только к интонационной, но и к метроритмической и тембровой выразительности, к определению «регистрового» пространства. Прокофьеву важно было «точное попадание» в образ, тщательный отбор выразительных средств. Недаром И. И. Соллертинский так восхищался «рельефностью портретно-симфонических характеристик главных героев»².

Многочисленные примеры свидетельствуют, что всякий раз, обращаясь к самому характерному в облике своих героев, композитор раскрывал «внутренний ход событий, динамическую структуру, воплощая эмоцию и смысл происходящего» (С. Эйзенштейн). Таков домажорный «бег» Джульетты, наметивший черты скерцозной пластики в портрете своенравного, шаловливого подростка (№ 10). Позже такая же стремительность, резвость повторится в опере «Дуэнья», в двух «токатных» темах юной героини Луизы. Заостренная скерцозность, порой переходящая в эксцентриаду, присуща и Меркуцио, особенно в экспозиционных сценах, — в основной ля-бемоль-мажорной теме — «Маски» (№ 12), «Меркуцио» (№ 15).

Сфера скерцозности Прокофьева ярко проявилась и в двух комических операх — это «Любовь к трем апель-

¹ Орджоникидзе Г. «Ромео и Джульетта». — В кн.: Музыка советского балета. М., 1962, с. 220.

² Соллертинский И. Статьи о балете, с. 145.

сидам» (образ Труффальдино и сцены придворного празднества) и «Дуэнья» (образы Мендозы и Джерома; композитор не случайно назвал рассказ последнего о дочери «Скерцо Джерома»). Именно поэтому при сравнении оперных и балетных музыкальных портретов выступает общность не только мелодико-ритмического рисунка, но и фактурных, оркестровых приемов.

Фантазия Прокофьева щедра в нахождении броских ритмоформул, связанных с изображением поступи, походки, движения: они призваны передать индивидуальную манеру, стиль поведения героя. Такова, например, в балете «Ромео и Джульетта» неуклюжая, вперевалочку походка толстой кормилицы, ее комичные поклоны, «приседающие» «аккорды-кляксы» (определение Г. Орджоникидзе), или воплощение «медлительной поступи прогулок уединенного мечтателя-философа Лоренцо» (определение Б. Асафьева), или же стремительный напор молодости в задорной маршевой теме Меркуцио.

Чтобы передать некоторую чопорность аристократического бала, композитор использует полуироническую стилизацию в ритмоформуле то менуэта («Съезд гостей», № 11), то гавота, который он переносит в балет из Классической симфонии («Разъезд гостей», № 18). Опосредованно ритмы танцев возникают и в поэтичных музыкальных характеристиках героев — например, вальсообразное движение в вариации Джульетты (№ 14) или очертания менуэта в танце Джульетты с Парисом (эпизод в № 13). Иная пластика воплощает лирико-психологические состояния Джульетты и Ромео: в ней есть и грация, и протяженность романтически восторженных кантилен аморозо¹ (№ 19—21). Прокофьев выступает здесь как замечательный мелодист, создатель одухотворенной лирики. Ее неповторимое своеобразие — в сочетании светлой диатоники солирующих инструментов с напряженной хроматикой, насыщенной фактурой, пульсирующими ритмами. Пластическая красота пленяет и в лейттеме хрупкой мечты Джульетты, и в музыке любовных дуэтов, парящей, окрыленной. Отсюда нити протягиваются к побочной теме Пятой симфонии,

¹ Итальянское обозначение характера движения — *amoroso* (то есть влюбленно, страстно) — принадлежит самому Прокофьеву.

ко второй, медленной части Шестой симфонии, к лирическим дуэтам и ариозо оперы «Война и мир».

Черты «укрупненной» пластики проступают в танцах улиц и площадей — это и «Улица просыпается» (№ 2), и Утренний танец (№ 3), это и стремительная, в народном духе тарантелла (№ 22), и грубоватый танец пяти пар (№ 24), и задорный танец с мандолинами (№ 25).

Образное воздействие маршевой поступи возрастает в обобщенных групповых, коллективных портретах. Сравним праздничное шествие в сцене народного веселья (№ 22—25) с неуклонной поступью темы вражды или Танцем рыцарей (№ 13) с сего синкопированной мелодией, рассекающей воздушное пространство, словно выпрошенная из ножен шпага. Здесь композитор воссоздает не только атмосферу родовой ненависти, но и самый дух мрачного средневековья. В тяжеловесном, назойливом — будто по кругу — движении воинственной темы есть что-то от бездушия придворного церемониала, а в прямолинейно-обнаженных, острых созвучиях ощущается мертвенное начало. Именно так звучит и тема крестоносцев в кантате «Александр Невский» с жесткой пластикой хорала. «Обратите внимание на злую, жесткую поступь (разрядка моя.— С. К.) псов-рыцарей,— пишет Б. Асафьев,— и поймете, что никакое словесно-историческое повествование не даст почувствовать с такой точностью и наглядностью характер и облик этих поработителей и насильников»¹. Заостренная жанровая формульность достигает здесь выразительной силы гротеска.² Таков и портрет Тибальда (№ 17), где в соединении двух тем (вражды и Танца рыцарей) — гримаса злобы и яростный натиск.

Среди разнообразных пластических движений выделяется остигато. Его выразительное и конструктивное значение в драматургии балета очень велико. Остигатная пластика, связанная с настойчивой повторностью какого-то одного мелодико-ритмического зерна, стано-

¹ Асафьев Б. Симфония.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М., 1947, с. 77—78.

² Музыка кантаты создавалась в эпоху разгула фашизма в Европе и воспринималась как характеристика современных агрессоров.

вится выражением сложных психологических состояний. Их эмоциональная амплитуда достаточно широка: она охватывает крайние полюса — это и состояние оцепенения — на грани жизни и смерти, и сильного динамического всплеска, окрашенного ярким драматизмом; это и торможение действия или обострение кульминаций, определяющих важнейшие драматургические узлы. Пример тому — сцена смерти Меркуцио (№ 32): «спотыкающаяся», застывающая пластика остигато (лейттема улицы) вызывает остановку действия и образует своеобразный кинематографический стоп-кадр. Аналогична и драматургическая роль остигато в сценах Джульетты, например в лейттеме напитка (№ 44 — «У Лоренцо» и № 47 — «Джульетта одна»).

Подобным аналогом является гениальная находка Прокофьева в «Войне и мире» — «пити-пити», укрупненное хором и оркестром в сцене смерти Андрея. Здесь принцип остигато получает глубокое психологическое осмысление и вместе с тем выполняет важную конструктивную функцию, обрамляя форму развернутой композиции.

Иного рода остигатная пластика кульминаций, особенно финальных сцен балета. Например, сокрушительный трехчетвертной марш-пассакаля, где длительно и непреклонно разматывается клубок остро-напряженных мелодий (№ 36). Или сцена похорон Джульетты (№ 51), в которой принцип повторности лейттемы погребального шествия используется динамически как прием нагнетания. Накопление энергии в неуклонном сквозном развитии создает емкий пластический образ большой трагедийной силы.

Можно с уверенностью сказать, что прокофьевские остигато, играющие столь важную драматургическую роль, всегда связаны с пластическим видением образа и ситуации. Такова сцена галлюцинаций Ренаты в опере «Огненный ангел» (первый акт), где основное интонационное зерно остигатной лейттемы проводится 37 раз (от цифры 6 до цифры 37), являясь выражением крайнего эмоционального возбуждения¹. Или — по ассоциа-

¹ См.: Р ж а в и н с к а я Н. О роли остигато и некоторых принципах формообразования в опере «Огненный ангел». — В кн.: С. Прокофьев. Статьи и исследования., М., 1972, с. 96.

ции — сцена безумия Любки в опере «Семен Котко»¹. Сопрановое оstinато-заклинение: «Нет, нет, то не Василек, нет, то не Василек...» — воплощает боль, ужас, силу потрясения страшной казнью Царева. Каждое новое повторение неотвязной, монотонной интонации Любки, разрастаясь в хоровом звучании, — как и «пити-пити» в сцене смерти Андрея или оркестровое укрупнение лейттемы в сцене похорон Джульетты — обретает характер высокого трагического обобщения.

Разнообразны примеры пластических решений — и скерцозных, и кантиленных, и связанных с жанровыми ритмоформулами — маршей, танцев, шествий или оstinатной поступи. Их живое взаимодействие в различных ситуациях необычайно важно, ибо порождает многоплановую драматургию пластических движений: в ней и воплощается «прокофьевское» понимание балетной танцевальности.

Это новое, конечно, сказывается и на многогранности музыкальных образов, соединяющих разную характерную пластику, в которой отражаются особенности внешнего и внутреннего облика героя. Так создаются в балете «составные портреты» (определение М. Друскина), где сочетание изобразительного с выразительным закрепляет присущую композитору обобщенность балетного танца-образа.

Пластический танец Прокофьева, то возвышенный в лирических сценах, то стремительно-динамичный в сценах кипящего боя, то заторможенный, «цепенеющий» в сценах гибели героев, способствует отражению эмоционального смысла происходящего в музыке балета, подсказывая не только верное сценическое решение, но и — шире — образ спектакля.

Думается, если бы сущность прокофьевской партитуры была бы разгадана хореографами с самого начала, и прежде всего первым постановщиком Б. Лавровским, то балет «Ромео и Джульетта» был бы поставлен не как балет-пьеса, а как танцевальная симфония. Не случайно Прокофьев не разделял восторгов критики по поводу спектакля: «Я не согласен с высокой оценкой

¹ См. подробнее о роли оstinатности в музыке Прокофьева в работах М. Арановского, А. Волкова, М. Сабининой, В. Холоповой, М. Якубова, Б. Ярустовского и других.

Лавровского (часто поставлено против музыки) и Вильямса (причесанный и аккуратненький художник)»¹. Противоречие между постановкой, которая не могла расстаться с канонами драмбалета, и музыкой отмечали наиболее чуткие слушатели, и среди них К. Паустовский. Он писал: «Как белые лилии Ботичелли, цветущие в комнате Джульетты, расцветает эта печальная любовь среди блеска и величавой архитектуры, среди бронзы и фресок, среди тяжелых одежд родовитых веронцев и сумасбродных и легких народных карнавалов»². Обобщенная симфоническая музыка выдвигала новый жанр балета. «Музыкой „Ромео и Джульетты“, — справедливо пишет исследователь советского хореографического театра Н. Чернова, — Прокофьев намного опередил те принципы построения балетного спектакля, которые утвердились в 1930—1940-е годы»³.

С важнейшим эстетическим принципом новаторской музыки Прокофьева связано обогащение балетных форм. В разнообразной галерее образных характеристик различаются портреты-монологи («Ромео», «Джульетта-девочка», «Кормилица», «Меркуцио», «Тибальд») и портреты-диалоги. Если первые связаны с экспозицией героя, то вторые чаще возникают на разных стадиях развития драмы.

Диалоги-дуэты достаточно разнообразны; среди них дуэты согласия, решенные порой в духе веселой буффонады («Ромео и Меркуцио», № 23), дуэты мнимого согласия (Танец Джульетты с Парисом — эпизод в № 13) или же мнимого разногласия («Приготовление к балу», № 9), где персонифицированы портреты Кормилицы и Джульетты; особенное драматургическое значение в балете обретают конфликтные дуэты («Встреча Тибальда и Меркуцио», № 32); им противостоят лирические дуэты состояния, отражающие юношескую восторженность (Мадригал, № 16 и «Ромео и Джульетта», № 27), — разлив чувств в них так велик, что сближает эту форму

¹ Цит. по кн.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд. — М., 1973, с. 427.

² Паустовский К. Рождение нового жанра. — Сов. артист, 1947, № 4, с. 17.

³ Чернова Н. Цит. кн., с. 138.

с классическим симфонизированным Adagio (Любовный танец, № 21). Вместе с тем сказывается и воздействие оперного жанра. Подобно Чайковскому, Прокофьев приносит в балет принципы оперной характеристики, что проявляется и в большей метrorитмической и композиционной свободе, и в широте дыхания. Сочетание изобразительного и выразительного начал — пантомимы и танца — приблизило балетный дуэт Прокофьева к дуэту оперному с его сплавом речитатива и вокальной мелодики.

Следом за сольными танцами в «Ромео и Джульетте» выделяются ансамблевые, с ними связано выдвижение жанрового начала. Это Танец пяти пар (№ 24), Танец с мандолинами (№ 25), Утренняя серенада (№ 48), Танец девушек с лилиями (№ 49); композитор избирает здесь простые и сложные трехчастные построения. Некоторые из них спаяны звукоарками с массовыми сценами: сравним, например, Танец пяти пар (№ 24 — вариационное проведение темы) и начало «Народного веселья» (№ 30).

Большое место в балете занимают народно-массовые сцены. В отличие от балетов Глиэра и Асафьева Прокофьев обращается к ним как к яркому жизненному фону, на котором разыгрывается драма любви. В характеристике народа нет фольклорных тем и интонаций. Прокофьев не стремится к стилизации, он создает свой образ Италии — ее черты проглядывают то в стремительной тарантелле, то в бряцании мандолины. В музыке этих сцен нет плотности, массивности звучания, напротив, преобладает акварельность, прозрачность в духе Боттичелли. Ощущением воздуха, изящества, сверкания красок проникнуты изобретательные вариации («Улица просыпается», № 2) или широкие рондальные построения («Народное веселье продолжается», № 30). В развернутых народных сценах, наполненных разнообразными событиями, воскрешается дух Возрождения: это тот бурлящий мир веселых карнаваловых празднеств, который, как и в гениальной «Кармен» Бизе, оттеняет неуклонно надвигающуюся драму. Ее «сквозная» линия — в характеристике героев, в их музыкальных портретах.

Если в неповторимости индивидуального жеста, мимики проявилась острая характеристичность образа, то динамизм портрета сказался в широкой сети лейтмоти-

вов, преобразованных симфоническим мышлением Прокофьева. Композитор строго продумывает и последовательно применяет развернутую систему лейтмотивов, пронизывая ими все музыкальное развитие.

Музыкальная драматургия балета раскрывается в броском, выпуклом противопоставлении основных интонационных сфер — это светлая расцветающая любовь Джульетты и Ромео и кровавая вражда Монтекки и Капулетти. Но в воплощении основного конфликта Прокофьев идет дальше Асафьева и Глиэра: он не ограничивается методом широких антитез, а дает их острое взаимодействие. В музыкальной драматургии балета неуклонное разворачивание образов любви и вражды, ставшей на пути героев к счастью, обретает характер поединка жизни и смерти, двух эпох — средневековья и Возрождения, двух мировоззрений. В этом смелость творческого решения композитора.

Если в начале балета контрастные полюсы драмы показывались раздельно, а фоном им служили бурлящие весельем народные сцены, то постепенно фоновое начало отступает, возрастает значение действенных сцен-поединков, все более обнажается неотвратимость развязки. Радостное упоение жизнью оборачивается неизбыточным горем, смертью: любовь Ромео и Джульетты слишком прекрасна, возвышенна, чтобы уцелеть в этом жестоком мире.

В процессе интонационного развития противоборствующих образов — в сложных пересечениях основных линий музыкально-драматургического действия — происходит их взаимопроникновение. Светлые лейттемы под воздействием образов жестокости, разрушения трансформируются — окрашиваются в скорбные тона (минорный колорит, ритмическая замедленность, «стынувшее» остинато, звучание крайних регистров). Такова сцена трагической гибели Меркуцио (№ 34): лейттема, связывающая его с народом («Улица просыпается»), — образ стремительного движения жизни — затормаживается, а другая, шутливая, дразнящая, обрывается на полуслове, скованная леденящим дыханием смерти. То же происходит и в сцене столкновения Джульетты с родителями, где она отказывается от брака с Парисом (№ 41): детская лейттема «взрослеет», предстает в минорной окраске, драматизируется, а тема мечты моду-

лирует в мрачный *es-moll*, в напряженные тембры виолончелей и бас-кларнета, отражая то скованность чувств, то протест против насилия. В новой Джульетте пробуждаются «такие духовные качества, которые в других условиях повели бы шекспировскую героиню на подвиг общенародного значения»¹.

В результате активного взаимодействия двух интонационных сфер преобразуются самые жизненные и радостные лейттемы героев: их светлый мир рушится, а происходящее обретает новый эмоциональный смысл. Подобное взаимопроникновение — важное завоевание интонационно-конфликтной драматургии «Ромео и Джульетты». Закрепление новаторской творческой тенденции Прокофьева действительно и плодотворно для всей дальнейшей эволюции музыки советского балета.

Широкий интерес композиторов, следовавших прокофьевской традиции, вызвала и новая модель балета; опирающаяся на контрастно-составную структуру с ее мелко-номерным принципом, где есть и перестановки, и повторы целых эпизодов, сопряженных на разных уровнях развития.

Модель балета, выдвинутая в ранних балетах, ныне утвердилась Прокофьевым в жанре трагическом, а шире — во всей его балетной триаде зрелого творческого стиля. Монтаж контрастных номеров, эпизодов, сцен стал ведущим композиционным принципом, характерным для эстетики Прокофьева, им определена специфика всех крупнейших сочинений композитора: его опер — «Семен Котко», «Дуэнья», «Война и мир» (вспомним как наиболее яркий пример сцену бала), его симфоний — Пятой, Шестой, Седьмой, — его балетов, концертов и т. д.²

Емкость жизненного содержания подсказала композитору контрастно-составную структуру; она родилась

¹ Уланова Г. Школа балерины. — Новый мир, 1954, № 3, с. 219.

² См. об этом в кн.: Сабина М. «Семен Котко» и вопросы музыкальной драматургии С. С. Прокофьева. — М., 1963; Данько Л. Комическая опера XX века. — Л., 1976; Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. — М., 1968; Слонимский С. Симфонии Прокофьева. — М.; Л., 1964.

на пересечении многих искусств — литературы, театра и, конечно, кино, ибо чередование номеров в ней подобно стремительной смене кадров киноленты. Однако «прокофьевская драматургия», — уточняет М. Друскин, — это не простая смена «кадров», не калейдоскоп чередующихся эпизодов, а музыкальное перевоплощение принципов то «замедленной», то «убыстренной» съемки, то «наплыва», то «крупного плана»¹. Обращаясь к отдельным приемам смежных искусств — театра и кино (в театре, прежде всего, — Мейерхольд, в кино — Эйзенштейн), Прокофьев расширяет выразительные возможности балета. В неуклонном развитии его музыкальной драматургии эпизоды-кадры укрупняются, насыщаются новым темпоритмом.

В монтаже эпизодов контрасты интонационных антиitez предстают не в замкнутом сюитном построении, а в действенном, благодаря симфоническому принципу развития. Плотная сеть интонационных переключек и звукоарок окутывает их, вызывая сопряженность далеко отстоящих друг от друга номеров на разных уровнях музыкальной драматургии. Обратимся к примерам. Большая смысловая арка устремляется от начальных эпизодов балета, где Джульетта на пороге счастья (№ 9, 10), к его первой кульминации: от Мадригала (№ 16), пылкого признания Ромео, завязки драмы, — к лирическому триптиху — это «Сцена у балкона» (№ 19), Вариация Ромео (№ 20), Любовный танец (№ 21). Отсюда новая арка перекидывается к финалу балета — номеру-эпизоду «Прощание перед разлукой» (№ 38), с его печально разматывающимся клубком лирических лейттем. Или другой пример яркого сопряжения номеров — «Джульетта-девочка» (№ 10) и «Джульетта с родителями» (№ 41). Здесь весь путь, пройденный от ребенка до взрослой женщины: стремительный бег обретает характер отчаянного протеста, а тема девических грез звучит как мольба.

Особые звукоарки возникают и в обрисовке отрицательных сил: например, между Танцем рыцарей (№ 13) и портретом Тибальда (№ 17). Словно железным обручем эти два номера опоясывают светлую сферу образов

¹ Выступление на Всесоюзном пленуме, посвященном вопросам музыкального театра. — Сов. музыка, 1965, № 4, с. 44.

(Вариация Джульетты — № 14, «Меркуцио» — № 15, Мадригал — № 16), подчеркивая контрастные пересечения двух сфер.

Звукоарки на далеких расстояниях несут еще больший конфликтный заряд. Таковы «Ссора», «Бой» (№ 5, 6) — переломный момент первого акта — и финальные эпизоды второго акта — «Встреча Тибальда и Меркуцио» (№ 32) и «Ромео решает мстить за смерть друга» (№ 34): в них содержатся и важный драматургический узел второго акта, и кульминация всего балета. От первой ссоры слуг, носящей стихийно-массовый, внеличный характер, арка перекинулась к поединку героев, где конфликт конкретизировался, обрел личностный смысл и вместе с тем стал выражением обобщенного конфликта света и тьмы, жизни и смерти. Подобные «переключки» укрупняют события, подчеркивая их узловое значение в музыкальной драматургии балета. Но важны не только тематические связи, большую роль в конструктивном методе Прокофьева играют повторы — «наплывы» номеров-эпизодов. В приведенном примере двух «боев» (№ 6 и № 35) повторяется и формула общего движения у струнных в тесном расположении, и остро-акцентированные аккорды, и тяжело «долбящаяся» в басовых унисонах тема вражды. По мере приближения к финалу повторы-«перестановки» учащаются. Сравним вступление к третьему акту (№ 37) и «Приказ герцога» (№ 7), или Интерлюдия — бег Джульетты к патеру Лоренцо (№ 43) — и Любовный танец (№ 21), или же упомянутый эпизод «Прощание перед разлукой» (№ 38) и финал первой картины первого акта. В данном приеме отчетливо проявилось театральное видение композитора — необходимость напоминать о случившемся, сопоставлять аналогичные события и освещать их в новых драматических ситуациях (встреча — прощание). Так осуществляется принцип то «убыстренной», то «замедленной» съемки, или крупного штриха. Принцип повтора-«наплыва» отчетливо отражает сопряженность номеров на разных уровнях развития, выявляя сущность контрастно-составной структуры.

В избранной композиционной модели Прокофьев четко определил драматургическую функцию каждого номера-эпизода. Если вначале преобладали номера экспозиционного характера (№ 1—4 или 9—16), то острые

переломные моменты (№ 5, 6 или 32—34) словно «подстегивают» действие, накапливая, «аккумулируя» энергию в финалах актов, которые становятся подлинными кульминациями балета. Финал первого акта (№ 19—21) — кульминация любви, финал второго акта (№ 32—36) — кульминация смерти, финал третьего акта (№ 47, 50, 51) — торжество любви над смертью. Финалы собирают в единый драматургический узел происходящие события, укрупняют действие.

В природе избранной конструкции, в условиях расчлененной структуры Прокофьев стремится найти точку опоры, обращаясь к традиции. Следуя классикам, он использует разнообразные формы — трехчастные, вариационные, но особенно часто форму рондо, которая служит ему нужным устоем. Эта форма предстает обновленной в музыкальной драматургии балета — и в портретных характеристиках, и в развернутых динамических сценах. Новые черты рондо сказываются и в более свободной трактовке тонального плана, и в сопоставлении двух средних разделов, минуя рефрен («Джюльетта-девочка», № 10). Нередко встречается и подмена эпизодов: вместо ожидаемого возникает иной, несущий новый тематический образ (Мадригал, № 16). В духе рондообразного построения решаются кульминационные сцены (Любовный танец, № 21). Яркий пример двухтемного рондо есть и в переломной сцене боя (первая картина первого акта), где третье проведение синтезирует тему и рефрен (темы боя и вражды). Примечательно, что даже в действенной, конфликтной сцене Прокофьев вместо «сквозного» решения дает ощущение четкой расчлененности формы. Другим ярким примером является Танец рыцарей (№ 13), где форма рондо становится основой развернутой композиции — опорой целой сцены (вторая картина первого акта); ее третий эпизод — дуэт Джюльетты и Париса — разрастается в самостоятельное трехчастное построение. Тем самым форма рондо как бы раздвигается, рассредоточивается, но ее закономерности выступают отчетливо в повторности архитектурно-замкнутых номеров: рефреном вновь становится остро синкопированная ми-минорная тема рыцарского шествия.

Показательно, что форма рондо становится основой тех сцен балета, которые несут важную эмоционально-

смысловую нагрузку и чаще всего связаны с воплощением действенного начала. Большую роль рондообразные формы играют и в операх Прокофьева. Примером может служить шестая картина «Дуэньи», где музыка менуэта выступает как своего рода рефрен, придавая стройность и законченность этой масштабной сцене. Самые разнообразные рондальные структуры, вплоть до очень сложных, вбирающих в себя признаки других форм, использует Прокофьев и в сонатах (особенно в финалах). «В выборе формы рондо для финалов,— пишет А. Шнитке,— Прокофьев придерживается традиций классиков»¹.

Для портретных зарисовок композитор часто обращается к трехчастной форме (простой, сложной, с двумя контрастными эпизодами и т. д.), способствующей выявлению архитектурной замкнутости номеров. Таковы «Ромео» (№ 2), «Маски» (№ 12), «Меркуцио» (№ 15), «Ромео и Меркуцио» (№ 23), «Ромео у патера Лоренцо» (№ 28) и другие. И здесь сказывается новаторство композитора: каждый номер заключает кода, которая как бы раздвигает рамки портрета, намечая сквозную линию героя в музыкальной драматургии балета. Кода возникает словно взгляд, обращенный в будущее. В портретах Ромео (№ 2), Джульетты (№ 10) или диалогическом портрете Ромео и Лоренцо (№ 28) подобную роль выполняет лейттема судьбы. Примеры можно умножить. Хотя архитектурный принцип и закрепляется в трехчастной форме, кода как бы «размыкает» музыкальный портрет, включая его в единую, гибкую сеть сложной и многоликой системы лейттем.

Лейттемы, подвижные, изменяющиеся, становятся носителями «сквозного» действия, определяют его важнейшие эмоционально-смысловые узлы, а также несут еще одну существенную функцию: по мере приближения к финалу они в конденсированном виде завершают музыкально-драматургическое развитие балета.

«Композиция формы — функция тематизма,— справедливо отмечает В. П. Бобровский.— Процесс становления темы (микромир) воспроизводится в процессе

¹ Шнитке А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева. — В кн.: С. Прокофьев. Статьи и исследования, с. 214.

воплощения музыкального произведения (макромир), тип темы воздействует на тип формы»¹. Тем самым интеграция музыкальной драматургии в «Ромео и Джульетте» осуществлена Прокофьевым на одном уровне — в рядоположении номеров, как «монтаж аттракционов», на другом — в их сопряжении в крупные «разделы» (например, при рондообразном построении целых сцен) и, наконец, на третьем (в масштабе произведения в целом) — по принципу классической модели, приближенной либо к сонатному *allegro* с экспозицией, разработкой и репризой, либо к симфоническому циклу, где каждая часть — новая стадия развития драмы.

Разделы инструментальных форм при этом могут и не совпадать с актами балета. Например, экспозиция в балете «Ромео и Джульетта» длительна. В экспозиционности, как известно, полнее всего раскрывался гений Прокофьева, который мастерски разворачивал галерею портретов, показывая жизнь героев динамично, в разных ракурсах — то на площади, то в комнате Джульетты, то на балу. Экспозиции отведена половина всего балета.

Специфична и разработка у Прокофьева. Он трактует ее широко, что сказывается, на наш взгляд, в проявлении двух закономерностей: драматургической и функциональной, связанной с методом музыкального развития. Драматургическая роль разработочных моментов проявляется внутри экспозиции, в эпизодах «вторжения»: это «Ссора» и «Бой» (№ 5, 6), нарушающие народное веселье. Подобную же роль выполняют резко контрастные эпизоды, например в Танце рыцарей (№ 13), который выходит за пределы «портретной» характеристики враждебных сил, олицетворяя среду, а шире — эпоху средневековья. Функционально же разработка начинается со второй половины второго акта, где ярко обозначенный конфликт в столкновении Тибальда с Меркуцио (№ 32) вызывает усиление принципа «дробления» внутри самих номеров, включая отдельный период. Во всех подробностях, вплоть до жеста, фиксирует Прокофьев происходящее: стремительно мелькают лейттемы то Меркуцио (тема улицы), то Ти-

¹ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. — М., 1970, с. 46.

бальда (тема рыцарей, цифра 248), то Ромео, принесшего с собой возвышенность душевного порыва (тема обручения, цифра 250), сметенного враждебной силой (тема рыцарей и вражды). В этом остром взаимодействии лейттем проявляется принцип кадровой драматургии, который и определяет специфичность разработочного метода Прокофьева.

Композиция формы целого, интеграция музыкальной драматургии балета непосредственно связана с проблемой финала. Прокофьев трактует финал «Ромео», его третий акт как репризу сонатного *allegro* или как заключительную часть симфонического цикла. В финале балета, как и в финале симфонии, происходит замыкание движения, остановка жизненного бега. Здесь итог всего предшествующего музыкального развития. В третьем акте действенное начало уступает обрисовке состояний. Драматизм ситуаций привносит оттенок печальной обреченности в музыку финальных лирических сцен, то сплетая, то расплетая «венки» любовных песен («Ромео и Джульетта» — № 27, «Прощание перед разлукой» — № 28). В этой своеобразной репризе балета ведущие темы возвращаются не в своей первоначальной тональности, а в новой, ибо они утрачивают свой светлый колорит, переключаясь в минорные сферы (вместо *C — d, es*). Подобное новое тональное преобразование становится действенным приемом формообразования не только финала, но и целостной композиционной модели балета¹. С ним связаны процессы перепланировки и сжатия с одновременным резюмированием в коде. В третьем акте возникает лишь одна новая тема, достигающая предельного трагизма в сцене «Похорон Джульетты» (№ 51). Но кода утверждает светлую сферу: тема грез Джульетты звучит как гимн всепобеждающей любви (№ 52). Так «кадансируют», закрепляясь, ведущие лейттемы балета; к финалу протягиваются от предыдущих картин и актов многочисленные арки, усиливаются повторы-перестановки целых эпизодов, синтезируется основное музыкально-образное содержание произведения.

¹ Особенность репризы сонатной формы Прокофьева впервые отметил А. Шнитке. Ему принадлежит термин «новотональные репризы» (см. в кн.: С. Прокофьев. Статьи и исследования, с. 185).

Тем самым особенностью финала является постепенное исчезновение музыкальных лейттем, связанных с обрисовкой конфликта или побочных действующих лиц. Все второстепенное отходит, а главное, напротив, укрупняется. Это — проявление еще одной закономерности, характерной для Прокофьева-драматурга. Определим ее как принцип «убывания» тематизма (термин условный) по мере приближения к финалу. Репризный финал «Ромео и Джульетты» призван утвердить основной идейно-смысловой тезис — торжество любви над смертью, что и закрепляется повтором лейттем главных героев. Аналогичный прием встречается и в оперных произведениях Прокофьева. Например, в «Дуэнье» веселая развязка интриги приводит в апофеозе к утверждению лейттем света и радости или в «Войне и мире», где, несмотря на иную жанровую модель, финал выполняет ту же функцию: в двенадцатой картине (сцена смерти Андрея) воспроизводятся, закрепляясь, лейттемы, характеризующие лирическую драму героев, а в тринадцатой — лейттемы, связанные с героической народной эпопеей.

Повторение ведущих лейттем-образов организует музыкально-сценическое действие, придает ему черты стилистического единства, стройной завершенности. Этому служит и взаимодействие на разных уровнях номеров, и разветвленная лейтмотивная система, пронизывающая все музыкальное развитие, и — что нам представляется главным — сочетание принципа архитектурно-замкнутого со сквозным.

Переосмысление традиций классиков в сочетании с кадровым принципом, подсказанным взаимодействием балета с современными смежными искусствами, позволило композитору широко, во многих ракурсах воплотить содержание шекспировской трагедии.

Тяготение к укрупненной подаче мысли-идеи при расчлененной номерной структуре помогло Прокофьеву развернуть музыкальную драматургию балета «Ромео и Джульетты» в рамках большого трехактного спектакля и не только сохранить его привычные признаки, но и далее творчески развить, обогатить его новым видением сцены. Прокофьев как современный художник передал в своем творении стремительный бег жизни в динамике неповторимой смены картин и лиц.

«...Эти два балета находятся меж собой в том же „соотношении сил“, что и бессмертное произведение Шекспира по отношению к бессмертной же, но всего-навсего детской сказке. И хотя последняя полна философского смысла, хотя идея ее гуманна и светла, содержательность, глубина, страсть, порыв — все это не могло в „Золушке“ не уступать „Ромео и Джульетте“»¹. Так писала Г. Уланова, непревзойденная Джульетта и Золушка, чутко сравнивая два балета Прокофьева. Это «соотношение сил» — Шекспира и Перро, — по-видимому, и определило характер творческого замысла в балете «Золушка»².

В отличие от балета «Ромео и Джульетта», Прокофьев не стремился здесь к заострению драматических коллизий и конфликтных ситуаций. Его «Золушка» — светлая, лирическая сказка о чистоте душевных помыслов. «Авторам балета хотелось, — отмечал Прокофьев, — чтобы зритель в этой сказочной оправе увидел живых, чувствующих и переживающих людей»³. Так родились в балете яркие и самобытные музыкальные характеристики Золушки, Принца, добрых фей в «сказочной оправе» — в духе исполненного романтики «волшебного» сюжета Перро.

Музыка «Золушки» очень «прокофьевская» — поэтичная, мелодически щедрая, насыщенная удивительным богатством пластических зарисовок, она сразу была принята театром и восторженно встречена зрителем.

«Для меня очень важно было, — подчеркивал Прокофьев, — чтобы балет «Золушка» получился наиболее танцевальным, чтобы танцы вытекали из сюжетной канвы, были разнообразны...»⁴ Идея танцевального реше-

¹ Уланова Г. Автор любимых балетов, с. 437.

² Идея «Золушки» принадлежит театральному критику Н. Волкову; им же написано либретто. Постановка Р. Захарова, дирижер Ю. Файер, художник П. Вильямс. Премьера — Большой театр СССР, 26 декабря 1945 года. Премьера в Ленинграде — Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 8 апреля 1946 года (постановка К. Сергеева, дирижер П. Фельдт, балетмейстер-ассистент Ф. Балабина, художник Б. Эрдман).

³ Прокофьев С. [О «Золушке»]. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы..., с. 250.

⁴ Прокофьев С. [О «Золушке»], с. 250.

ния воскресила широко развернутые композиции, характерные для классического балета Чайковского — Глазунова. В «Золушке» усилилась роль *Adagio* и *Pas d'action*, вариаций и сюит. В партитуру вошли образы разнохарактерных танцев: гавота и бурре, мазурки и галопа, обостривших жанрово-бытовое начало. Особенную же роль обрел вальс. Прокофьев вновь обратился к русской национальной традиции балетных и симфонических вальсов Глинки и Чайковского. Вальс стал лейт-жанром в музыкальной характеристике главной героини и вместе с тем важным опорным звеном музыкальной драматургии балета. Три вальса Золушки сменяют друг друга как вальс мечты («Мечты Золушки о бале» — № 9, *d-moll*), вальс надежды («Отъезд Золушки на бал» — № 19, *g-moll*) и вальс любви (Медленный вальс — № 49, *Des-dur*). Они возникают как три кульминации балета, как восходящие ступени лестницы счастья.

Вальсовая ритмоформула, сохраняя свое пластическое значение в финальном *Adagio* («Принц и Золушка в чудесном саду», № 49), выливается в характерное «прокофьевское» *Amoroso*. Торжественный ре-мажорный диалог альтов и виолончелей на фоне *pizzicato* струнных и аккордов арф вызывает ассоциации то с классическим *Adagio* из «Лебединого озера» (второй акт), то с большим *Adagio* из «Раймонды» (третий акт).

Особенно сильно сказывается воздействие классической традиции в обращении к сюите. Прокофьев выступает здесь как «хозяин прошлого» (определение Л. Мазеля): он берет на вооружение лишь то, что отвечает его концепции. Отсюда трактовка сюиты в новой манере — переосмысление ее эмоциональной и архитектонической функции в создании целостной музыкальной драматургии. Именно сюита в «Золушке» выполняет роль надежных опорных «блоков», на которых покоится структура всего балета. Такова в первом акте сюита добрых фей — четыре вариации олицетворяют четыре времени года; они возникают как пейзажные зарисовки природы с тонким применением импрессионистской звукописи. Изящная тарантелла характеризует фею Весны в звенящем звучании флейты-пикколо, колокольчиков и скрипок, будто весеннее журчание ручья и гомон птиц; светлое задумчивое *Andante* с мелодией широкой,

величавой — фею Лета; в сумрачных красках предстает фея Осени, где в капризных очертаниях Allegro moderato есть изобразительные моменты, рисующие то шум дождя, то порывы ветра; образ природы, скованной холодом, — с выразительными хроматическими скольжениями кларнетов на фоне тонического органного пункта (в последовательности As—C—As) — фею Зимы.

Музыкальные портреты фей скрепляет тема Феи-нищенки, с которой связана фантастическая сфера балета: в сюиту входит «сквозной» образ главной волшебницы, объединяющий традиционные балетные вариации. Вместо обычной коды — общего танца всех участников — Прокофьев вводит игровую лирическую сцену — отъезд Золушки на бал (№ 19). Сюита обретает важный драматургический смысл: она «раздвигает» экспозицию образа героини — в балет входит тема природы, возникает широкое панно — Золушка в светлом хороводе добрых фей.

Сюита торжествует и во втором акте: их две — характерная, воскрешающая образы старинных танцев, и классическая. Приглядимся к ним пристальнее. Характерную сюиту открывает шествие придворных в духе старинной паваны (Придворный танец, № 20), далее звучит паспье (№ 21) и ритмически-четкий буре (Танец кавалеров, № 22); за ними следуют шаржированные вариации злых сестер — Кубышки (№ 23) и Худышки (№ 24), и завершает сюиту главная павана (№ 25), тема которой возвращается и позже (№ 34).

Исторический колорит сказки Перро контурно намечен композитором: будто оживает аристократический мир надушенных париков и накрахмаленных жабо, церемонных поклонов и галантных реверансов.

Великолепный знаток старинных танцев, Прокофьев как современный художник привносит в «придворную» сюиту добродушный юмор и лукавую усмешку. Озорное, ироничное начало сказывается в остроумной гиперболлизации классических черт — в нарочитой угловатости мелодики, в резких скачках и неожиданных тональных сопоставлениях (см. № 23, 24).

Характерную сюиту от классической отделяет развернутая трехчастная композиция, посвященная музыкальной обрисовке Принца, который, по ремарке композитора, «садится на трон, как в седло». Здесь и Мазур-

ка (№ 26), и Вариации четырех сверстников (№ 27), и вновь Мазурка (№ 28). Сцена появления на балу Золушки (№ 29) преобразует Принца — из игрушечного в романтически влюбленного. Это переломный момент первого акта.

По-своему «прочитывает» Прокофьев и классическую сюиту, что отчетливо иллюстрирует взаимодействие традиционных принципов с новыми, выявляющими природу контрастно-составной структуры: классическая сюита рассредоточена, «сопряжена» с номерами на разных уровнях. Кроме того, классические танцы — Большой вальс, открывающий сюиту (№ 30), вариации Золушки и Принца (№ 32, 33), их дуэт (№ 36) и вальс-кода (№ 37) сопоставлены с жанрово-характерными сценками, рисующими различные лирико-комедийные ситуации. Таковы «Прогулка» (№ 31), где гости знакомятся с Золушкой, и сцена «Угощения Принца» (№ 34), в которой он преподносит таинственной незнакомке три апельсина. С придворным контрдансом остроумно сочетается прокофьевская цитата — гротесковый марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»¹. Вкрапление игровых сцен и характерных танцев («Дуэт сестер» — № 35 — полная юмора вариация на тему марша) обогащает выразительную сферу классической сюиты, раздвигает границы жанра, но обрамление подчеркивает традиционную завершенность формы. Здесь выступает и принцип повтора-наплыва, что подтверждается сравнением финала первого акта («Отъезд Золушки на бал», № 19) с Большим вальсом (№ 30) и Вальсом-кодой (№ 37). Одновременно возникает и другой наплыв: с гротесковым маршем сплетается тема старинной паваны, призванной охарактеризовать обстановку придворного бала (№ 34). Арка, переброшенная из характерной сюиты в классическую, выявляет принцип нового смыслового единства второго акта. Его последний номер размыкает композицию и знаменует переломный момент всего балета — это сцена «Полночь» (№ 38): из часов появляются веселые гномы². Как предупреждение возникает

¹ Введен композитором по совету Н. Волкова.

² «Прокофьев любил курьезы и неожиданности. Я подсказал ему олицетворение часов в виде гномов» (Волков Н. Театральные вечера. — М., 1966, с. 399).

волшебная тема Феи-нищенки. Но завет нарушен — Золушка теряет хрустальный башмачок.

Основу третьего акта составляет танцевальная сказочно-приключенческая рондо-сюита, где галопы, характеризующие Принца, его неумные поиски Золушки являются рефреном, а встречи с красавицами, которым он примеряет туфельку, — эпизодами. Моменты комические сочетаются то с острой буффонадой, то с вдохновенной лирикой. Музыка галопов, полная стремительности, остроты ритма, напористости движения, соединяет картины чудесных странствий.

Первый эпизод — встреча с испанской красавицей («Соблазн», № 41); сцена включает два танца: один близок испанскому фанданго, другой — вихревому цыганскому танцу. Второй эпизод — встреча с восточной красавицей — основан на томной, узорчатой мелодии («Ориенталии», № 43). «Восточные» сцены расширяют интонационный строй музыки балета, усиливая занимательность фантастической смены стран, по которым путешествует Принц.

Яркое эмоциональное насыщение рондо-сюиты в третьем акте и новое осмысление ее драматургической роли способствует воплощению идеи балета-сказки — идеи поисков счастья через испытания.

Встречи с красавицами — серьезный искуc для Принца. В испытаниях закаляется его воля, укрепляется желание найти обладательницу хрустального башмачка. Недаром в третьем, более стремительном галопе (№ 44) как воспоминание о Золушке проскальзывает певучая вальсовая мелодия.

Обращение к сюите и рондо-сюите, утвердившим классическую традицию, было подсказано специфической природой сказочного жанра с его принципом зачина и повтора-возвращения ведущего образа. Желание динамизировать эти формы выдвинуло номерное членение, столь характерное для контрастно-составной структуры. И в третьем акте по мере приближения к финалу отчетливо выступает то принцип «ускоренной» съемки, то «крупного плана». Об этом свидетельствуют последние пять номеров (№ 45—50): пробуждается Золушка (№ 45), а следом — сестры и мачеха, появляется Принц. Быстрое «раскручивание» событий сочетается со сжатостью, концентрированностью действия.

Укрупненно высвечены лишь сцена встречи Принца с Золушкой (№ 48) и финальное *Amoroso* (№ 50) — апофеоз счастья.

«Я стремился так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных задорных сестер, горячего юного принца,— пишет Прокофьев,— чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям»¹.

В «Золушке» вновь подтвердилось мастерство Прокофьева-портретиста. Индивидуальный облик героев предстал не только в танцах-характеристиках, но и в развитой системе лейттем. И хотя партитуре «Золушки» не свойственна масштабность «Ромео», но в последовательном лейтмотивном развитии ощущается рука симфониста. Лейттемы пронизывают собой основные балетные танцы (Большой вальс — № 30, *Adagio* второго акта — № 36) и обостряют звучание «игровых» сцен, насыщенных пантомимным действием («Отъезд Золушки на бал», № 19, «Угощение гостей», № 34, или «Полночь», № 38).

Беспредельна фантазия композитора, изобретательна пластика движений сказочных героев. Точно, метко, почти зримо передает Прокофьев изящество и грацию Золушки, нетерпеливую порывистость Принца, заклинательную силу добрых предсказаний Феи-нищенки.

Природа «составного» портрета обнаруживается здесь особенно ярко. Каждая новая лейттема возникает словно кадр-мгновение, которому соответствует свой пластический «рисунок по клеточкам», где афористические фиксируются подробности мимики, присущей именно данному герою. В «звуковой жестикуляции» (определение И. Нестьева) сказалось стремление Прокофьева к конкретной наглядности, столь свойственное его театральному мышлению.

В центре балета — хрустально-чистый мир Золушки; углубление ее лирического образа связано с развитием трех ведущих лейттем. Две из них звучат во вступлении: первая (е-молл с IV повышенной) со взле-

¹ Прокофьев С. [О «Золушке»], с. 250.

тами и спадами — будто детская жалоба — рисует образ обиженной Золушки, вторая (C-dur) — с полутоновыми нисходящими вздохами, трепетная, широконапевная — романтическую мечту о счастье.

Ярким примером симфонического переосмысления ее пластики становится «Дуэт Принца и Золушки» (№ 36), где лейттема мечты обретает черты восторженной гимничности, словно озаренной солнечным светом. «Прокофьеву достаточно двух-трех поворотов мелодии, неожиданных сопоставлений регистров — и обычные аккорды до мажора приобретают особую глубину звучания, какую-то светоночность, прекрасно сочетающуюся с обликом героев — Золушки и Принца — носителей чистоты и возвышенной мечты»¹.

Другим примером симфонического преобразования лейттемы становится финальный апофеоз балета, где она разрастается в возвышенную поэму любви.

Третья лейттема — радостное открытие мира, — характеризует счастливую Золушку. Основанная на тоническом до-мажорном трезвучии, очень русская по своему складу, она заставляет вспомнить слова Прокофьева: «Хотя сказка о Золушке существует у всех народов, мне хотелось взять ее как настоящую русскую сказку»². Не случайно в облике Золушки — в ее лейттемах, сочетающих широту лирического разлива с хрупкостью, филигранностью рисунка, — ощущается преемственность с такими женскими образами Римского-Корсакова, как Панночка в «Майской ночи», Волхова в «Садко» и особенно Снегурочка³.

С Золушкой связаны поэтичные сольные танцы — грациозный гавот (№ 42), прежде остроумно вплетен-

¹ Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. — М., 1974, с. 475.

² В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. . . , с. 121.

³ Это сравнение подтверждается воспоминанием Г. Улановой: «Однажды ко мне в гостиницу «Москва» Радин (тогдашний директор Кировского театра) привел Прокофьева, и он начал меня расспрашивать о том, что бы я хотела танцевать. — Снегурочку, — ответила я. — Ну что вы! — воскликнул композитор. — Так хорошо написал «Снегурочку» Римский-Корсаков, что я не решусь после него браться за такую тему... А вот давайте попробуем сделать «Золушку», — не то вопросительно, не то утвердительно сказал Сергей Сергеевич» (У л а н о в а Г. Цит. ст., с. 436).

ный в пантомимическую сцену «Урок танцев» (№ 32)¹ и вальс, который, как было отмечено, выступает как подлинный лейтжанр. В сравнении двух вальсов — в финале первого акта (№ 19) и в сцене бала (№ 30) — становится очевидным новое симфоническое наполнение пластического рисунка темы: в гибких разветвлениях, перебросах мелодии на широком регистровом пространстве, в богатой гармонической подсветке.

С миром сказочных чудес связана лейттема Феи-нищенки; звукоизобразительный элемент — оstinato заклананий доброй-волшебницы — претворяется в пластике повторяющихся трелей гобоев на фоне синкопированных аккордов кларнета. Особый смысл эта лейттема приобретает в сцене «Полночь» (№ 38): хрустальный звон часов и фантастический пляс гномов олицетворяют строгость завета, необходимость подчиниться ему вопреки всем соблазнам. Лейттема знаменует начало решающих событий в судьбах героев.

Если в нежном, хрупком облике Золушки были развиты некоторые пластические черты Джульетты, то многое от пылкой лирики Ромео и острой скерцозности и буффонады Меркуцио воплотилось в портрете Принца. Отсюда столь разнообразна и полнокровна пластика его движений. В то же время его динамичные галопы перекликаются с характеристикой другого Принца — из ранней оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», которого рассмешил задорный Труффальдино, пробудив у него интерес к приключениям и поискам счастья. В «Золушке» будто воскрес разбуженный к жизни Принц, наделенный неумной энергией. Оттого так стремительна Мазурка, задорна цитата гротескового Марша и полны кипучести галопы с напористыми оstinato. А когда Золушка найдена... — оттого так лиричен дуэт в солнечном до-мажорном звучании виолончелей и скрипок.

Иной мир запечатлен в образах мачехи и сестер Золушки. С ними связана особая пластика токкатных и моторных ритмов, а шире — ироническое переосмысление бытовых и балетных танцев. Таков Па де шаль (№ 2) — танец с шалью, где капризные интонации, мелькающие на фоне шелестящих струнных словно

¹ Прокофьев перенес его в партитуру балета из музыки к «Гамлету». См.: С. С. Прокофьев. Материалы... с. 268.

вспышки гнева, подготавливают сцену ссоры. Аналогичная сцена, насыщенная живой характерностью музыкальных образов, есть и в «Дуэнье», например ссора Джерома и Дуэньи. В «Золушке» усилена сатирическая окраска, особенно в вариациях злых сестер (сцена бала) с подчеркнутой угловатостью мелодических линий, утрированными скачками, жесткими гармониями (№ 23, 24).

Прокофьев, обращаясь в музыкальной драматургии своего балета к характеристике двух противоположных сфер, не дает их интонационное взаимодействие, как в «Ромео». Напротив, исходя из сказочной природы жанра, он ограничивается методом контрастных антитез.

Разнообразны музыкальные формы в «Золушке», которые использует Прокофьев в пределах номера, где действие сжато до краткости кадра. Чаще всего это трехчастные построения; наряду с сюитным принципом они свидетельствуют о классичности мышления композитора.

Трехчастные формы встречаются и в танцах (Гавот — № 10, Придворный танец — № 20), и в обрисовке героев («Фея-нищенка» — № 11, Мазурка — № 28), и в характерных танцах («Дуэт сестер» — № 35) или пантомимных сценах («Прерванный отъезд» — № 17).

По-прежнему велик интерес Прокофьева к рондальным построениям. Таков яркий, развернутый Большой вальс (№ 30). Однако есть и другие примеры. Это двухтемное рондо в характеристике Золушки (№ 3, с вступительной темой) или рондо в ее первом вальсе («Отъезд Золушки на бал» — № 19, с большой кодой на материале одного из эпизодов). Примеры можно умножить.

Несмотря на следование традиции, Прокофьев даже в «Золушке» преодолевает инерцию стереотипов и хотя в меньшей степени, чем в «Ромео», но стремится к обновлению сложившихся форм, чаще всего в крупных композициях. Сдвиги рефрена или новые эпизоды в неожиданном тональном освещении изменяют внутренние параметры формы. Особенно ярко проявляется столь характерный для Прокофьева метод вставки новых эпизодов на «демаркационной линии», где обозначены швы разделов, — будь то трехчастная, вариационная форма или рондо. Дробность в слитном развитии — так могли

бы мы определить этот прокофьевский принцип, который в целом присущ его творческой манере.

«В отличие от симфоний Шостаковича, где отдельные краткие разделы сонатной формы сливаются в более крупные драматургические фазы,— отмечает С. Слонимский,— сонатные формы прокофьевских симфоний отмечены предельной расчлененностью, дробностью строения. Таковы и прокофьевские многотемные рондо (финалы), трехчастные и вариационные формы (средние части), а также периоды, экспонирующие тематический материал. Отсюда обилие тематически самостоятельных вступительных и заключительных эпизодов, интерлюдий, связок, дополнений...»¹

Новаторский метод формообразования отмечают также А. Волков, М. Тараканов, Ю. Холопов, А. Шнитке. Ведущим принципом формообразования у Прокофьева Волков называет «сложение, а не прораствание, наслоение извне, а не развитие изнутри. Специфически прокофьевский склад музыкального мышления проявляется, в частности, в том, что форма строится как конструкция, из энного количества кубиков, и к готовой конструкции (предварительно избранная типовая схема или же сочлененная музыка) можно свободно добавлять новые кубики — по краям или внутри»².

Если вернуться к «Золушке», то подобный принцип проявляется, например, в упомянутой трехчастной композиции второго акта, связанной с экспозицией Принца (№ 26—28). Условно назовем его принципом «раздвижной ширмы», что очевидно в репризе мазурки (№ 28), которая «составляется» из новых контрастных эпизодов и где сложная трехчастная форма раздвигается подобно ширме³.

В «Золушке» закрепляются и иные тенденции, свойственные манере Прокофьева. Категория целостности в архитектонике всего балета выступает как трехфазная. Но аналогия с сонатным *allegro*, примененная

¹ Слонимский С. Черты симфонизма Прокофьева. — В кн.: Музыка и современность. М., 1962, с. 81—82.

² Волков А. Об одном принципе формообразования у Прокофьева. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972, вып. 1, с. 114.

³ Подобный принцип был применен Прокофьевым и в «Ромео» (Танец рыцарей), но в иной, рондальной форме.

к «Ромео», требует тут коррективов: первый акт — экспозиционный, второй — сочетает экспозиционные моменты (характеристика Принца) с разработочными, а третий акт — разработочные (приключения Принца в поисках Золушки) с репризой.

Иная, по сравнению с «Ромео», общая архитектура вызвана, естественно, и сюжетом, и другим жанром балета, и, наконец, более активным внедрением классической структуры в контрастно-составную. Тем не менее и в этом балете сохраняется присущий Прокофьеву метод «сложенных кубиков», «составленных кусков», перестановок-повторов целых эпизодов-кадров, сопряженных друг с другом на разных уровнях. Закрепляется в «Золушке» и принцип «убывающего» тематизма (третий акт). В финале, как главный тезис, утверждается апофеоз любви.

3

«Сказ о каменном цветке» завершил зрелую балетную триаду Прокофьева¹. Самобытнейшие поэтические уральские сказы «Малахитовой шкатулки» П. Бажова вдохновили композитора на создание русского национального балета². Вот как определяет его содержание сам композитор: «...о радостях творческого труда на благо народа, о духовной красоте русского человека, о мощи и неисчислимых богатствах нашей природы, раскрывающихся только перед человеком труда... о верной, преодолевающей множество суровых испытаний любви молодого искусного мастера Даниила и его не-

¹ Либретто М. Прокофьевой и Л. Лавровского, постановка Л. Лавровского, дирижер Ю. Файер, художник Т. Старженецкая. Премьера — Москва, Большой театр СССР, 12 февраля 1954 года. В постановке Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова балет назывался «Каменный цветок». Мы будем для краткости пользоваться последним названием балета.

² В его сюжете сплетены два уральских сказа — «Каменный цветок» и «Горный мастер». Отдельные сюжетные мотивы взяты из сказов «Приказчиковы подошвы» (образ Северьяна) и «Огневушка-поскакушка». По настоянию композитора авторы либретто привнесли действенные моменты, связанные с приказчиком Северьяном и его любовью к Катерине, а также расширили картину обручения Даниила с Катериной и фантастические сцены подземного царства Хозяйки.

весты Катерины»¹ должен был поведать этот ярко национальный балетный сказ. В то же время тема балета социально окрашена: талантливым рабочим людям, их вдохновенному труду противостоит жестокий приказчик Северьян. В либретто большое место занимает конфликт Катерины и Северьяна, несколько заслонивший тему творческого труда Данилы.

Вопреки драматическим коллизиям «Каменный цветок» трактован композитором в жанре эпической драматургии: неторопливо разворачивается повествование на фоне широко выписанных народных или фантастических сцен.

Более трех десятилетий отделяет «Каменный цветок» от первого хореографического произведения Прокофьева на русскую тему — «Сказки о шуте». От острого гротеска композитор пришел к воплощению эмоциональных богатств русской народной песенности. Народный колорит бажовских сказов способствовал полному раскрытию национальной природы гения композитора.

В «Каменном цветке» пленяет разнообразие и красота мелодий — то лирико-созерцательных и задорно-плясовых, то причудливо-фантастических. Русский сюжет балета предопределил и затейливую узорчатость напевов, и ритмическое своеобразие плавных хороводных сцен или буйных плясок молодечества, и яркость ладово-гармонических и тембровых красок.

Композитор, хорошо зная уральский фольклор, свободно претворял его интонации и ритмы, редко прибегая к цитированию². И все же в музыке балета, пожалуй, проявилась не столько оригинальность авторского почерка, сколько тонкая манера стилизации в духе народной музыки. Примеров тому достаточно — это светлая диатоника, характерные для обрядовых песен архаичные попевки, вплоть до «пентатонических» оборотов, движение по восходящему трезвучию с прилегающей

¹ Прокофьев С. Встреча Волги с Доном. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. . . , с. 257.

² По просьбе Прокофьева композиторы А. Аксенов и Б. Смирнов расшифровали несколько записей старинных песен Свердловской области, собранных в кабинете народной музыки Московской консерватории (см.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд. — М., 1973, с. 559).

секстой или параллельными терциями, обыгрывание побочных ступеней, кварто-квинтовые кадансы, а также вкрапление инструментальных наигрышей, близких то рожку, то переборам гармонике, что усилило национальные черты ведущих музыкальных образов балета. В обращении к древнему слою обрядовых бытовых песен сказалась традиция «кучкистов», особенно Римско-го-Корсакова и Бородина. К ней мы еще не раз будем возвращаться.

Лирический мир героев «Каменного цветка», выдвинутый на первый план, неразрывно связан с народом, в чем сказалось воздействие лучших достижений советского балета. Но если в героическом жанре массовые сцены являлись носителями революционно-освободительных идей (особенно сцены восстаний в балетах Асафьева и Крейна), то в жанре эпического балета Прокофьев в подобных сценах воплотил незыблемость национального идеала, подчеркнув исконные связи народа с природой, с поэзией русского обряда. Тем самым и в этом композитор продолжил творческую линию «кучкистов», прежде всего Римско-го-Корсакова: то, что классик XIX века создал в сфере оперы, советский классик XX века претворил в сфере балета.

Народно-эпическая природа сказа определила музыкально-драматургическое решение: возрождение традиций, увлечение формой сюиты и сюитным принципом, идущее от «Золушки», усилилось в «Каменном цветке» и привело к выдвиганию дивертисмента. Однако от номерного членения, равно как от лейттематизма и связанных с ним повторов-перекличек, композитор не отказался. Новые принципы взаимодействия дивертисмента с лейтмотивной системой и «сопряжениями» контрастно-составных номеров определили особенность музыкальной драматургии балета в избранной Прокофьевым модели. Приглядимся к ней пристальнее.

Три дивертисмента выступают как опорные звенья в каждом из трех актов балета: один характеризует сцену обручения Катерины и Данилы (вторая картина первого акта), другой рисует богатство каменных чертогов Хозяйки, искушающей Данилу (четвертая картина второго акта), третий выливается в яркую картину народного праздничного веселья (шестая картина третьего акта).

В светлые тона окрашена сцена помолвки Катерины и Данилы, задуманная как развернутая сюита русских свадебных танцев. Народные плачи-причеты («Прощание Катерины с подружками») сменяются красочными вариациями (Хороводная¹), а обрядовая сцена расставания с девичеством — радостной величальной в честь жениха и невесты (Танец девушек). После же удалой пляски Данилы следует оживленный, с остроумными ритмическими переборами Танец неженатиков². Он замыкает дивертисмент, в котором ярко выявлены не только русская танцевальная стихия, но и народно-песенный склад. Музыкально-образный строй свадебной сюиты определяет национальный дух всего первого акта; отсюда нити протянутся к третьему, «репризному» акту.

Иным, фантастическим характером наделен дивертисмент второго акта (Хозяйка искушает Данилу своими несметными богатствами). «Глядит Данилушка, а стен никаких нет. Деревья стоят высоченные, только не такие, как в наших лесах, а каменные. Некоторые мраморные, которые из змеевика-камня... Понизу трава, тоже каменная. Лазоревая, красная, разная... Солнышка не видно, а светло, как перед закатом... На кустах большие зеленые колокольцы малахитовы, и в каждом сурьянная звездочка. Огневые пчелки над теми цветами сверкают, а звездочки тоненько позванивают, ровно поют»³. В музыке сюиты много красочных, ярких моментов — узорчаты мелодии в звучании солирующих инструментов. Здесь и нежно-переливчатый Вальс алмазов, и волшебный Танец русских самоцветов, и новый вальс, блещущий причудливыми оркестровыми красками, как тот цветок, перед которым застыл в восторге Данила. В этот дивертисмент вошел дуэт Данилы с Хозяйкой; две лейттемы, обрисовывающие владычицу земных недр, окрасили в холодновато-обольстительные тона и музыку обоих вальсов.

Наиболее развернутой и красочной предстала в балете третья сцена, характеризующая безудержное народное веселье. Место действия — ярмарка, с которой

¹ Здесь использована свадебная песня из «Ивана Грозного».

² В основу его легла прокофьевская обработка шуточной песни «Дунюшка» (ор. 104).

³ Ба ж о в П. Малахитовая шкатулка. — М., 1954, с. 50.

начинается третий акт балета. Новую сюиту танцев композитор назвал Уральской рапсодией¹. Однако она перерастает рамки обычного дивертисмента, ибо музыка развивается на едином дыхании без разграничения номеров. В живописной смене заливчатских плясок и ярмарочного разгула претворено все самое сильное и самобытное, присущее массовым сценам балета,— радость народа выражена поистине с богатырской силой. Неслучайно возникают ассоциации с «Садко» и «Вражьей силой» — с их масштабными народно-массовыми сценами, написанными «крупным штрихом». Он свойствен и симфонизированной рапсодии «Каменного цветка»: в ней два больших раздела, а между ними краткая интермедия — скомороший пляс². Словно прорвав все сдерживающие плотины, широко разливается величальная песня (из танца девушек второй картины), бушует стихия разудалых ритмов, а Танец неженатиков (из той же картины) усиливает остро зазорные черты. Таков сочный характер музыки первого раздела. Во втором преобладает сфера девичьего лирического танца: вплетается светлая мелодия любовного дуэта Данилы и Катерины (из первой картины), свивается и развивается плавный рисунок хороводной песни (из второй картины). Но завершает сцену лихая русская пляска.

Как подлинный симфонист Прокофьев связал музыку третьего акта с мелодиями танцевальной сюиты из первого акта. Подобные звукоарки усилили национальное начало балета, помогли собрать воедино все, что характеризует народ и его главных представителей — Данилу и Катерину.

Эпическое начало балета определило своеобразие музыкальных портретов героев. В отличие от «Ромео» и «Золушки» Прокофьев высвечивает характерологическое, связанное с пластикой, жестом и мимикой, через призму национального. Таковы широкая молодецкая «поступь» Данилы, или топчущие ритмы галопов Се-

¹ Здесь далее развит национальный колорит Русской увертюры Прокофьева.

² В основе его прокофьевская обработка русской песни «Чернец» (ор 104)

верьяна, или задумчивые русского склада песенные мелодии Катерины. Портреты словно вписаны в окружающую действительность, неотрывны от массовых сцен. Лейттемы героев становятся носителями разных состояний. Лирическая непосредственность, задушевность, мужество и отвага свойственны Даниле, Катерине и их односельчанам; холодноватая, несколько изысканная фантастика окутывает царство Хозяйки Медной горы; в музыке, полной шаловливого задора, предстает Огневушка — посланница Хозяйки; бесшабашный разгул и нарочитая грубость характеризуют Северьяна.

Интонационная антитеза дана уже в музыке пролога — эпиграфе балета. Горделивая лейттема Хозяйки, широко разметающая свои мелодические узоры (соло трубы), вырастает в гимническое прославление могучих сил природы; любовные зовы в другой лейттеме, хрупкой и холодноватой, рисуют ее женственно-обольстительный облик. Обе хроматически изменчивые мелодии Хозяйки противостоят ясным, диатоническим, национально окрашенным лейттемам Данилы. Одна претворяет внешний облик доброго молодца, другая же — с имитациями звонкого постукивания молота — характеризует его как народного умельца.

В музыкальных портретах Прокофьев не только сопоставляет хроматические и диатонические лейттемы, но дает более глубокий контраст — песенного и инструментального начала. Песенное характеризует и Данилу, и Катерину, и односельчан; инструментальное же связано с Хозяйкой и ее каменными чертогами (сюита драгоценностей). Так Прокофьев продолжил классическую традицию, идущую от глинкинского «Руслана» через всю русскую музыку к Римскому-Корсакову и Стравинскому.

В то же время метод антитез, закрепленный в интонационной драматургии «Каменного цветка», не ограничивается контрастными сопоставлениями. Основным стержнем музыкального развития является столь характерное для Прокофьева взаимопроникновение ведущих лейттем-образов. Подобный пример содержится в четвертой картине, где в столкновении с властными лейттемами Хозяйки меняет свой облик, трансформируется лирическая тема Данилы (из первого дуэта с Катериной). Аналогичный пример есть и в восьмой кар-

тине — в сцене диалога Катерины с Хозяйкой (цифра 333); принцип взаимопроникновения песенных и инструментальных тем выступает здесь еще ярче.

Тем самым заданная антитеза не сводится к обычному контрасту реального и фантастического, как в операх Римского-Корсакова, ибо образ Хозяйки многомерен: наряду с всесильной природой и обольстительной женственностью она олицетворяет извечную мечту о высшей справедливости.

Миру любви и добра, познания и созидания противостоит разрушительная сила в образе Северьяна; в нем находит продолжение «враждебная» тема, запечатленная Прокофьевым в крестоносцах «Александра Невского» или мстительных рыцарях «Ромео». Ныне она конкретизировалась — стихия жестких ритмов, острых диссонантных созвучий характеризует Северьяна как хозяйского приспешника, лютого зверя-«убойцу» (Бажов). Тем не менее социальное зло в музыке балета получает и национальное выражение — в гармонических наигрышах, в интонациях, близких «разбойным» песням, полным яростью, шальной удали. Так возникает ассоциация с классическими образами Владимира Галицкого в «Игоре», Еремки во «Вражьей силе». Дикие поступки Северьяна являются движущей пружиной действия, определяют переломные моменты первой и пятой картин. Лирический строй музыки, образы душевной чистоты вступают в неминуемый конфликт с разнузданной и грубой силой. Кульминация злого начала и развязка даны в седьмой картине. Безудержная цыганская пляска становится косвенной характеристикой Северьяна. Буйным, хмельным неистовством отмечен его пляс. Конфликт нарастает в дуэте с Катериной: звериному бешенству противостоит моральная стойкость девушки. Хозяйка встает на ее защиту. Новый дуэт — владычицы Медной горы и Северьяна — насыщен разительными контрастами: в нем грубая импульсивность и изысканность фантастики, манящие зовы и гулко топчущий галоп. Развязка — в возмездии: Северьян окменеваает, вставая в гору; завершает сцену величественная лейттема Хозяйки.

С драматургией антитез связано выдвижение новых балетных форм. Расширена роль сольных танцев: удалая русская пляска Данилы, воплотившая дух мо-

лодчества (вторая картина), заменила традиционную балетную вариацию. Или другой пример: сольный танец Катерины, выделенный в партитуре словесным обозначением «Где ты, Данилушко», возникает словно трепетная жалоба (пятая картина). Это ярко национальный танец-плач, приближенный к оперному ариозо и вызывающий ассоциации с плачем Ярославны из «Князя Игоря».

Усилилась в балете и роль сцен-диалогов; среди них различаются дуэты состояния и конфликтные дуэты. К первым относятся лирические дуэты Катерины и Данилы из первого акта. Особенно важен своим экспозиционным характером первый дуэт (первая картина). Все его четыре мелодии играют важную драматургическую роль: одна в духе народной свадебной «Во пиру была» вплетена в Уральскую рапсодию, а две другие, отмеченные песенной пластикой, раскрывают верность Катерины (пятая, седьмая картины)¹, четвертая в дальнейшем служит обрисовке Огневушки-поскакушки — она открывает путь в чертоги Хозяйки (восьмая картина). По-своему важен и второй лирический дуэт — перед разлукой Данилы и Катерины (вторая картина)². Это прозрачная, акварельная зарисовка, в ней передана тишина летнего вечера, овеванная задумчивой печалью. Тема дуэта, как далекое воспоминание, всплывает в сценах Данилы с Хозяйкой.

Все же выделяют в балете конфликтные столкновения, порой вырастающие в острые поединки. Таков дуэт Данилы с владычицей земных недр, где искушение Данилы — испытание красотой Хозяйки — выливается в столкновение двух характеров, двух волей (четвертая картина). Таков и уже упомянутый дуэт Северьяна и Катерины, насыщенный действенным развитием, или Северьяна и Хозяйки. Новаторскими чертами отмечена сцена решающей встречи двух соперниц — диалог Катерины и Хозяйки (восьмая картина).

В классической музыкальной литературе достаточно примеров столкновений двух противоположных жен-

¹ Примечательно, что здесь использован напев прокофьевской массовой песни «К Родине».

² Композитор обратился к мелодии своей пьесы «Вечер» из «Детской музыки» (ор. 65).

ских характеров — сильной и страстной натуры с более хрупкой и нежной. Это и «Кармен» Бизе, и «Аида» Верди; подобные сцены есть и в русской оперной литературе, особенно в творчестве Римского-Корсакова — в «Снегурочке», «Садко», «Царской невесте». Обычно в такой борьбе гибнут натуры мягкие, хрупкие. Однако Прокофьев решает подобный поединок иначе.

Страстная мольба Катерины сметается суровым, звучащим как приговор отказом Хозяйки. Строфическая форма, к которой прибегает композитор, дает возможность на коротком дыхании и вместе с тем с предельным лаконизмом выразить эмоциональное содержание сцены. Скорбные интонации плача девушки сменяют мелодии настойчивого, решительного склада; преобразается облик лирических напевов, олицетворяющих верность и любовь.

Начинается их упорное единоборство с властными темами Хозяйки. Ее волю побеждают неустанные мольбы и любовь Катерины. Данила возвращен к жизни. Безвольно никнет женственная тема могучей властительницы Медной горы — она отступает перед силой человеческого чувства. Ведущие лейттемы достигают теперь высокого драматизма — это кульминация всего балета.

Приверженность к классической традиции сказалась в «Каменном цветке» и в выборе музыкальных форм. Наряду с сюитами, играющими важную конструктивную роль, композитор выдвигает трехчастную форму, в которой написано большинство эпизодов. Среди них портреты героев — Данилы и Хозяйки (вступление), дуэты Катерины и Данилы (второй лирический дуэт во второй картине) или Хозяйки и Данилы (в четвертой картине), обрядовые сцены (Хороводная, «Прощание Катерины с подружками», Танец девушек и другие — во второй картине), а также пантомимные сцены (в первой картине). Реже встречается сложная трехчастная форма, например в Вальсе алмазов с развернутой кодой¹: тема Вальса сплетается с лейттемой Хозяйки (четвертая картина). По-прежнему отдает дань Прокофьев излюбленной форме рондо. Чаще всего ис-

¹ Этот Вальс, как и «Вечер», заимствован Прокофьевым из его «Детской музыки».

пользуется двухтемное рондо, например в жанровом Танце неженатиков (вторая картина), или в фантастическом Танце русских самоцветов, обрамленном вступлением и кодой, или же в сцене соблазна (третья картина), где рефреном служит лирическая тема Данилы (трансформация темы любовного дуэта), словно пытающаяся противостоять манящим зовам Хозяйки. Образцом широко развитой формы рондо, объединяющей несколько эпизодов, «сопряженных» на разных уровнях, становится финальная сцена третьего акта. Тема доброго молодца, чередуясь с контрастными эпизодами, звучит трижды, в разных тональных освещениях, знаменуя апофеоз счастья.

Но закругленные трехчастные или рондальные формы, дань Прокофьева классикам, преобладают в экспозиционных сценах первого и второго актов, связанных с портретными зарисовками героев или народа. В сценах же разработочного характера выступает принцип контрастно-составной структуры. Таково начало пятой картины — «Дума Катерины»: как воспоминания проходят ведущие лейттемы (из первой картины), возникает и более развитый фрагмент, с элементами трехчастности, на теме Хоровода (из второй картины) или теме любовного дуэта. Еще ярче выступает этот принцип в действенных, переломных сценах, связанных с Северьяном, например в сцене «Спора о каменном цветке» (вторая картина). Ведущий принцип формообразования у Прокофьева — принцип сложения кадров, столь характерный для избранной им структуры, — сочетается одновременно с симфоническим принципом перекличек-звукоарок. Оттого разработочные сцены второго и особенно третьего акта так насыщены интонационными связями-перекличками с предшествующими картинами (пятая — вторая; шестая — первая — вторая; седьмая — первая — четвертая и т. д.). Их скрепляют темы Хороводной, Величальной как воплощение национального идеала, или темы лирических дуэтов, или же Данилы и Хозяйки Медной горы.

В «Каменном цветке» закрепились и характерная для Прокофьева трехфазная архитектура балета. Однако аналогия с сонатным *Allegro* опосредованная, ибо категория целостности устанавливается более сложным путем, чем в «Золушке». Если первый и второй акты

носят экспозиционный характер, то «взрывчатое», что несет с собой Северьян, нарушает их мерное течение, обостряя музыкальное развитие каждой картины. Вторая половина второго акта (пятая картина) знаменует начало разработки, которая охватывает и весь третий акт. Усиливается «сопряженность» эпизодов-кадров, углубляется драматургическая антитеза во взаимодействии ведущих лейттем-образов — народа, его героев и противостоящего их творчеству и любви Северьяна (шестая, седьмая картины). В четвертом акте наступает реприза: она предельно кратка, в основе ее одна картина (последняя, восьмая), которая словно соткана из звукоарок с предшествующими актами. На основе принципа «убывающего» тематизма закрепляются лишь основные музыкальные образы, утверждая гуманистический идеал — победу добра и счастья.

«Сказ о каменном цветке» — последняя балетная партитура Прокофьева. Слово с мудрой улыбкой он оглядывается на пройденный путь, обобщая свои многолетние искания в сфере русских национальных тем и образов.

Часть вторая
Пятидесятые—
семидесятые годы

Глава I

Многообразие исканий

50-е годы открывают новый этап истории советского балета, охватывающий примерно 25 лет. Это необычайно плодотворный этап, ознаменованный значительными достижениями. Балет насыщается большим идейным содержанием, по своей идеологической значимости он становится вровень с другими видами театрального искусства, вызывая пристальное внимание советской общественности. Балет славится высоким художественным уровнем спектаклей, совершенным мастерством деятелей хореографического искусства. Возрастает и роль музыки. К ее созданию обращается широкий круг видных композиторов Москвы, Ленинграда, братских республик; балетная партитура все более проникается симфоническим развитием.

В эти годы завершается богатый достижениями творческий путь выдающегося новатора музыкальной драматургии С. С. Прокофьева. На рубеже 40—50-х годов прерывается жизнь видных балетных композиторов Б. В. Асафьева и А. А. Крейна, позднее — Р. М. Глиэра. Творческая инициатива передается следующему, более молодому поколению композиторов.

Музыкальные горизонты открывающегося этапа истории советского балета достаточно широки. Здесь обобщается многое из того, что было найдено в 30-е годы. Настойчивые творческие поиски направлены к овладению новыми темами, к раздвижению жанровых границ. Этот этап вбирает в себя и достижения военных лет, обогатившие национальный балет («Гаянэ», 1942). В широте жанров и форм, в борьбе нового со старым утверждается эстетика советского балета на современном этапе.

Проблемы становления балетного искусства, его со-
звучности нашей эпохе все чаще поднимаются на стра-

ницах журналов «Советская музыка» и «Театр», глубже и всестороннее разрабатываются в научных исследованиях. Плодотворные дискуссии разгораются вокруг специфики балета, его дальнейших путей развития. Все острее ставятся вопросы музыкального содержания балета. Многообразие творческих исканий — центробежных и центростремительных, обогащающих друг друга, — определяет видение общей перспективы.

Историю музыки советского балета нельзя рассматривать как постепенное накопление каких-либо конкретных «вещественных» элементов, будь то различные формы, принципы или структуры. Эволюция музыкальной драматургии балета — прежде всего процесс переосмысления традиционных форм и создания новых «потенциалов».

В то же время диалектика развития современного советского балета полно выявляется лишь во взаимодействии со смежными искусствами, в реальном историческом процессе его становления.

В балетном театре 50—70-х годов трудно выделить одно, бесспорно преобладающее направление. Поэтому остановимся на тех ведущих тенденциях, которые либо стимулировали новые идейно-художественные решения, либо тормозили их.

1

По-прежнему велик интерес к литературным сюжетам. Исследуемый период открывает пушкинский балет: созданный на рубеже 40—50-х годов «Медный всадник» Р. Глиэра.

Литература всегда обогащала балет, была его родной сестрой, подсказывая идеи и темы. Если на предшествующем этапе взаимодействие литературы с музыкой приводило порой к острому конфликту, низводя музыку к зависимому положению, то ныне эти просчеты стали единичными. В лучших советских балетах произошло сближение муз — литература и музыка вступили в плодотворное и взаимообогащающее содружество.

Расширился круг литературных сюжетов: балет черпает вдохновение в произведениях Блока, Гоголя, Лермонтова, Лескова, Маяковского, Толстого, Хикмета, Шекспира.

Образы гоголевской повести нашли претворение в балете В. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» (1940, вторая редакция — 1955). К Лесе Украинке обратился М. Скорульский в балете «Лесная песня» (1946, вторая редакция — 1958). После С. Прокофьева вновь вдохновился Шекспиром А. Мачавариани, его «Отелло» — вершина грузинского балета (1957). То приближаясь к шекспировской пьесе, то отступая от нее, Э. Лазарев пишет балет «Антоний и Клеопатра» (1968). На основе сюжета «Гамлета» возникает балет Н. Червинского (1970). Т. Хренников по комедии Шекспира «Много шуму из ничего» создает балет «Любовью за любовь» (1978).

По-разному прочли лермонтовские произведения С. Цинцадзе («Демон», 1961) и А. Баланчивадзе («Мцыри», 1964)¹. Н. Хикмет воскресил народное предание, которое дало благодатный материал для балета А. Меликова «Легенда о любви» (1967). Впервые на хореографической сцене ожили образы романа Л. Толстого в балете «Анна Каренина» Р. Щедрина (1975).

Ныне смелее воплощаются современные литературные темы, например, в балете «Тропюю грома» К. Караева (1958), написанном по одноименному роману южноафриканского писателя П. Абрахамса, или же в балете «Ангара» А. Эшпая (1978), где мотивы пьесы А. Арбузова «Иркутская история» помогли отразить образы наших современников.

Интерес к отечественной литературе нашел претворение в балетном творчестве композиторов национальных республик. Это эстонский балет «Калевипоэг» Э. Каппа (1948), написанный по мотивам одноименного эпоса Ф. Крейцвальда, и латышский балет «Сакта свободы» А. Скултэ (1950) по драме Я. Райниса, а позже балет «Ригонда» Р. Гринблата (1959) по мотивам романа В. Лациса «Потерянная родина».

Грузинский композитор Д. Торадзе пишет балет «Горда» (1950) по рассказу Д. Чонкадзе «Сурамская крепость». Образы повести Р. Гамзатова воплощает в своем балете «Горянка» дагестанец М. Кажлаев (1968), а эстонец Э. Тамберг в балете «Иоанна Тентата» (1971) обращается к современной зарубежной

¹ В этот же период создается еще один лермонтовский балет — «Маскарад» А. Лапутина (1956).

литературе¹. Создаются и балеты на тему Великой Отечественной войны: это «Альпийская баллада» белоруса Е. Глебова по одноименной повести В. Быкова (1967) и «Ромео, Джульетта и тьма» эстонки Л. Аустер по рассказу чешского писателя Я. Отченашека (1970).

В названных балетах поднимаются темы большого гуманистического звучания, воплощается сложный духовный мир человека в прошлом и настоящем².

Быть может, сильнее, чем в предыдущие годы, проявляется исконное стремление балета к воплощению сказочно-легендарных сюжетов, где воедино сплетается реальное с фантастическим, повседневное с поэтически-преображенным. Таков первый татарский балет Ф. Яруллина «Шурале» (1950).

На высоту больших художественных обобщений поднял сказку С. Прокофьев. Под влиянием автора «Золушки» и «Каменного цветка» возникли разнохарактерные сказочные балеты, среди них «Семь красавиц» К. Караева (1952), «Конек-горбунок» Р. Щедрина (1960), продолживший традицию Прокофьева, а также «Чиполлино» К. Хачатуряна (1973). Сказочно-легендарное начало воплотилось и в балетном творчестве национальных композиторов — например, в балете «Эгле — королева ужей» литовца Э. Бальсиса (1957).

По-прежнему в балете сохраняют свое первенствующее, магистральное значение тематические линии, связанные с показом героического прошлого и современности. Героика народного подвига, столь ярко воплотившаяся в балетах 30-х годов «Пламя Парижа» Б. Асафьева и «Лауренсия» А. Крейна, находит свое дальнейшее развитие в балете «Спартак» А. Хачатуряна (1954).

Воспевший героике прошлого — борьбу народа за свое освобождение, — балет А. Хачатуряна стал выдающимся событием. Решенный в броской «фреско-

¹ Балет написан по мотивам книг польского писателя Я. Ивашевича и английского писателя О. Хаксли.

² Наряду с этим проявляется стремление освоить комедийные сюжеты в балетах «Мнимый жених» М. Чулаки (1946, вторая редакция — 1978), по мотивам пьес К. Гольдони, «Клоп» по Маяковскому Г. Фиртича и О. Отказова (1962, решен в духе сатирического памфлета), «Три мушкетера» по А. Дюма В. Баснера (1964), «Старик Хоттабыч» Н. Симонян (1969) по мотивам восточных сказок.

вой» манере, воссоздающий широкую историческую панораму восстания рабов в Древнем Риме, «Спартак» прочно утвердился на сценах наших театров и за рубежом¹.

«Судьба человеческая — судьба народная» (Пушкин) — так в лучших традициях русского искусства с судьбами народов сплелись в советском балете судьбы крупных исторических и легендарных личностей. Таковы «Жанна д'Арк» Н. Пейко (1957), «Прометей» Э. Аристокесяна (1967), «Антуни» Э. Оганесяна (1969), посвященный трагической судьбе основоположника армянской музыки Комитаса, «Икар» С. Слонимского (1971) и «Ярославна» Б. Тищенко (1974) о походе князя Игоря против половцев — по памятнику древнерусской литературы XII века.

Вместе с утверждением исторической тематики важнейшим достижением советского балета явилось воплощение образов современности, представляющее собой одну из наиболее жгучих творческих проблем. Ни освоение классических сюжетов «большой» литературы, ни выдвижение героической народной драмы на историческом материале не было сопряжено с такими трудностями, как решение современной темы.

Потребность в ней оказалась столь велика, что наряду с созданием новых произведений Большой театр СССР в 1957 году возродил первенец советского балета «Красный мак», получивший название «Красный цветок».

Еще в конце 40-х годов один за другим были написаны три балета: «Татьяна» А. Крейна (1947), «Берег счастья» А. Спадавекиа (1948), «Юность» М. Чулаки (1949), — посвященные актуальным темам современности — грозным событиям гражданской и Великой Отечественной войн. Однако ложно понятое «правдоподобие» привело к иллюстративности, не дав нужных художественных результатов. И лишь Танец дружбы («Юность»), сцена допроса Татьяны фашистами и Танец гранатометчиков («Татьяна») сочетали в себе об-

¹ Исторические темы нашли широкое и разнообразное воплощение и в литовском балете «Аудроне» Ю. Индры (1957), где показана борьба народа против Тевтонского ордена в XIII веке, и в латышском балете «Золото инков» О. Барскова (1969).

разные черты с достоверностью драматической ситуации. Но в целом названные произведения «скорее завершили эпоху расцвета драматического балета 30-х годов, нежели открывали новую эпоху в своем искусстве», справедливо отмечает В. М. Красовская. «...Перипетии драматического сюжета значили в них неизмеримо больше, чем поэтические обобщения современного характера в музыке и танце»¹.

Тем не менее напряженный творческий поиск увенчался успехом: в годы войны поэтическим обобщением «современного характера в музыке и танце» стал балет «Гаянэ» А. Хачатуряна (1942). Один из первых национальных балетов, «Гаянэ» явился знаменательной вехой на пути решения современной темы. В самые тяжелые годы войны музыка балета звучала призывом к миру и счастью людей².

Послевоенный период истории советского балета отмечен новыми достижениями. Огромный размах созидательной деятельности в нашей стране, прогрессивная борьба за мир, встретившая поддержку всех народов, усилили внимание к современной теме. Примером тому могут служить балеты «Тропой грома» К. Караева, «Берег надежды» А. Петрова, «Ангара» А. Эшпая.

Наряду с темами героики в них шире разрабатываются темы психологические, морально-этические, нравственные. Еще в 1925 году в статье «Чему служит театр» А. В. Луначарский писал: «Разве социализм предполагает потерять все тонкое, выразительное, индивидуальное? <...> ...Мы не должны забывать индивидуальные стороны человеческого сердца. <...> Мы идем не от перерождения человека к социальной правде, а от социальной правды к перерождению человека»³.

¹ Красовская В. Музыкальный театр и современность. — М., 1961, с. 55.

² Однако впоследствии, несмотря на бесспорные достоинства партитуры Хачатуряна, сценарная драматургия балета подверглась существенным переделкам. Так родились новые редакции «Гаянэ» на другие сюжеты с частично измененной композитором музыкой (в 1952 году — вторая редакция в Ленинграде, в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова; в 1958 году — третья — в Московском Большом театре СССР; четвертая — в 1976 году в Ленинградском Малом оперном театре).

³ Луначарский А. В. Чему служит театр. — М., 1925, с. 46—47.

В названных балетах ярче, чем прежде, раскрывается тема личных взаимоотношений. Любовь героев, поднятая на пьедестал, порой становится стимулом для борьбы народов за свое освобождение («Тропой грома») или обогащает новыми красками патриотические чувства заброшенного на чужой берег рыбака («Берег надежды»); любовь молодых строителей, разлуки и новые встречи заставляют глубже осмыслить окружающий их мир («Ангара»).

Образ современника все больше входит в балет, получая воплощение в жанре драмы и поэмы, все ярче выявляются богатые психологическими оттенками «индивидуальные стороны человеческого сердца». В то же время любовь и борьба, обретающая социальный характер, сплетают судьбы героев и народа.

Одновременно сказывается тенденция к расширительному толкованию современности, которая отражается как непосредственно, так и опосредованно. Казалось бы, избранные композиторами сюжеты, связанные с историей («Спартак»), мифом («Сотворение мира»), легендой («Икар») или эпосом («Ярославна»), далеки от окружающей действительности! Однако это не так: заключенные в них патриотические, гражданственные и высоконравственные темы осмыслиются авторами с позиций животрепещущих проблем современности, будь то угроза атомной войны и стремление людей к миру или смелые завоевания космоса.

На новом этапе обогащение идейно-тематическое привело к жанровому обновлению: прошлое и современность воплотились в сказке, легенде, эпосе, народной и лирико-психологической драме, романтической поэме, повести, сатирическом памфлете. Усилился и процесс диффузии жанров: в рамках одного балета на равных началах вступили во взаимодействие лирическая и народная драма («Тропой грома»), драма и эпос («Ярославна»), лирическая поэма и социальная драма («Сотворение мира»).

2

В период 50—70-х годов наметились две противоположные тенденции в подходе к решению актуальных проблем. Одна связана с последовательно разработан-

ным сюжетом и развитыми характерами в традициях балета-пьесы. Каждый поступок героя или героини под-сказан и мотивирован сюжетной интригой, в которой ясно определены основные моменты действия. Другая, напротив,— с сюжетом не столь подробно разработанным, где жизнь героев переведена в иной, условно обобщенный план, лишенный примет быта,— в духе возвышенной поэмы. Первая тенденция воплотилась в балете Кара Караева «Тропою грома» (1958), вторая — в балете Андрея Петрова «Берег надежды» (1959).

Ставший крупной вехой на пути решения современной темы, балет «Тропою грома» выдвинул новый тип пьесы, отвечающей требованиям балетной специфики. Взамен скомпрометированного термина «драмбалет» ее можно назвать хореодрамой, с развитым сюжетом и четко обозначенными завязкой действия, кульминацией, развязкой.

В ином облике предстала современность в «Береге надежды». Композитор решил его как балет-поэму, в котором воедино слились поэзия и правда чувств в обобщенной симфонической музыке. Спектакль (постановщик балета И. Бельский) вызвал горячие дискуссии. Критика разделилась на сторонников симфонизированного балета, к которым принадлежал автор этих строк¹, и его противников².

Бурные споры вокруг «Берега надежды» обнажили трудности создания нового стиля симфонизированного балета в рамках большого хореографического спектакля.

В начале 60-х годов его разработка переносится в сферу одноактного балета. Серия «короткометражных» балетов становится своеобразной экспериментальной лабораторией по определению нового музыкально-хореографического направления на основе музыки классической (Бах, Моцарт, Чайковский, Бизе) и современной (первая часть Седьмой симфонии Шостаковича в постановке И. Бельского).

¹ Катанова С. Романтика любви и подвига. — Сов. музыка, 1959, № 9.

² Богданов-Березовский В. Письмо из Ленинграда. — Сов. музыка, 1961, № 8.

Однако уже с конца 60-х годов творческие поиски направлены на создание современного «большого» балета ярких характеров и сильных чувств. Происходит дальнейшее обогащение двух ведущих тенденций, связанных с балетом-пьесой и балетом-поэмой. Таковы «Горянка» М. Кажлаева по одноименной повести Р. Гамзатова и «Асель» В. Власова по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке».

В «Горянке», посвященной судьбе восточной женщины в наши дни, словно ожили традиции «Гаянэ». Этот балет о любви, расцветающей в борьбе с вековыми предрассудками, о становлении характера героини, близок духу драматической пьесы.

В ином ключе решен балет «Асель» В. Власова. Здесь нет подробно разработанного сюжета: три действия возникают как три музыкальных повествования. Композитору важно передать судьбы героев через обобщенные картины жизни — лирику чувств и гражданский пафос событий, связанных с Великой Отечественной войной.

Однако порой эти тенденции сосуществуют в пределах одного произведения. Например, в балете «Ангара» А. Эшпая последовательное музыкально-драматургическое действие воссоздает историю трудной любви героев и несет тенденцию балета-пьесы, а сила поэтических обобщений лирических чувств выдвигает тенденцию балета-поэмы.

Или другой пример — киргизский балет-оратория К. Молдобасанова «Материнское поле». Обобщенные прологи-размышления, исполняемые хором, связаны с поэтным началом, а в воспоминаниях старой Толгонай о ее прошлой жизни проступают очертания пьесы.

Проследивая претворение различных тенденций на тех или иных примерах, мы отмечаем начальный момент — причину зарождения, вызванную высоким уровнем требований современности, а также конечный художественный результат. В связи с последним следует отметить один из важнейших факторов в дальнейшей эволюции музыки в хореографическом спектакле — взаимодействие балета с симфонией.

К 50-м годам сформировалась советская симфоническая школа во всем богатстве и разнообразии почерков и стилей. Новыми достижениями отмечено творчество Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна. Выросла симфоническая культура в национальных республиках, выдвинув новые имена.

Конечно, находясь под одной крышей с оперой, балет по-прежнему взаимодействует с ней, обращаясь к аналогичным методам музыкальных характеристик, сближая формы дуэта и *Adagio*, арии и монолога, речитатива и пантомимы. И все же едва ли не главным стимулом эволюции балетной музыки 50—70-х годов явилось стремление нового поколения к симфонизации балетных партитур.

Музыка балета в известной мере стала разновидностью симфонической музыки. Неслучайно советский слушатель узнал балетного Прокофьева сначала в концертном зале, слушая его оркестровые сюиты, и лишь потом в театре, а балетный Шостакович 30-х годов прочно вошел в репертуар симфонических оркестров. Так возникли важные побудительные факторы для композиторов, причастных к хореографическому искусству.

Творческие традиции Прокофьева и Шостаковича оказывают все большее воздействие на балетную практику композиторов, вызывая существенные сдвиги в эстетическом сознании музыкантов. Смелее решаются актуальные проблемы, возрастает интерес к острым конфликтам современности. Для интонационно-жанрового обобщения жизненных явлений шире используется опыт профессионального и народного искусства прошлого и настоящего.

Конечно, неоспорим высокий профессионализм Глиэра, Асафьева, Крейна, равно как и ценность их вклада в музыку балета в один из самых ответственных периодов его становления. И все же до «Ромео и Джульетты» некоторые видные музыканты не считали балет перворазрядным жанром музыкального искусства. После сценических неудач балетов Шостаковича приход в советский балет Прокофьева, композитора мирового значения, необычайно поднял авторитет музыки.

Вслед за Шостаковичем и Прокофьевым к балету обращаются те композиторы, которые уже завоевали

признание как симфонисты. В первую очередь это А. Хачатурян, К. Караев, А. Мачавариани, Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский.

Плодотворно развиваются в музыке балета традиции Прокофьева. Все большее внимание уделяется портретным характеристикам, где сочетаются внутренне-эмоциональный и внешний облик героя, обогащенный мимикой, «звуковой» жестикуляцией. С усилением интереса к портрету, словно «составленному» из нескольких граней, возрастает интерес к лейтмотивной технике, что способствует закреплению специфических черт характера и его развитию в определенных драматических ситуациях.

Метод претворения рельефно-выпуклого тематизма Прокофьева во множество кадров-лиц и кадров-картин находит свое продолжение у крупных композиторов-симфонистов разных творческих индивидуальностей. В их партитурах прокофьевская традиция, взаимодействуя с новыми самобытными находками-завоеваниями, приводит к ярким художественным результатам.

Таков балет «Тропой грома» К. Караева, посвященный С. С. Прокофьеву. Отсюда стилистические ассоциации, развитая система лейтмотивов в портретных зарисовках Ленни и Сари, родство принципов симфонического развития.

О плодотворном развитии традиций советского классика свидетельствует и балет «Отелло» А. Мачавариани. Примером тому явились не только некоторые стилистические черты, но и приемы оркестровки. Главное же — образность портретных характеристик в логически стройной, целенаправленной музыкальной драматургии. Прокофьевское начало обретает в балете Мачавариани особый смысл, ибо и «Отелло», и «Ромео и Джульетта» написаны на шекспировский сюжет. Общая симфоническая основа — развивающиеся лейттемы-образы — способствует выявлению музыкальных портретов главных героев. В «Отелло» поэтически одухотворенной Дездемоне и мужественному венецианскому мавру противопоставляет музыкальная характеристика лицемерного и жестокого Яго; подобное разграничение образов, подсказанное шекспировским замыслом, воплощает идею

лирической трагедии. И так же, как в «Ромео», центральная тема любви пронизывает партитуру «Отелло», знаменуя в финале балета победу этического начала.

Несомненно, выделение портретов и связанной с ними разветвленной системы лейттем характерно и для балета «Спартак» А. Хачатуряна с присущей ему укрупненной подачей идеи-образа. Есть прокофьевское начало и в «Легенде о любви» А. Меликова, где в основной лирико-психологической линии словно высвечены кадры-лики гордой, страдающей царицы Мехменэ-бану, ласковой, будто окутанной светлыми мелодиями Ширин и отважного художника Ферхада.

Подобные примеры можно умножить, ибо традиции Прокофьева то более отчетливо, то опосредованно преломляются в балетных партитурах А. Петрова и С. Слонимского, Б. Тищенко и Р. Щедрина, а также других композиторов.

3

В то же время выдвигаются и новые тенденции — все отчетливее прочерчиваются пути расширения художественных возможностей балета, в частности усиливаются его межжанровые связи. Бесспорно, балет испытывает те процессы, которые характерны для музыкального искусства в целом. Такова возросшая роль вокально-инструментальных форм с их тяготением к конкретизации образного содержания, что сказалось в творчестве Шостаковича последнего периода — например, в Тринадцатой симфонии, в вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» и в Четырнадцатой (по сути камерной) симфонии. Встречное движение от вокального к вокально-инструментальному ярко проявляется в музыке Г. Свиридова — «Поэме памяти Есенина» и Патетической оратории по Маяковскому.

В синтезе музыки и слова, во взаимопроникновении жанров симфонии и кантаты композиторы обрели новые возможности обогащения жанра, расширения его художественных границ. Именно эту цель ставят перед собой и композиторы, обращаясь к хореографическому искусству.

В произведениях 50—60-х годов все чаще вводится вокальное начало. К этому эффектному приему прибегали еще классики — Чайковский («Щелкунчик») и Ра-

вель («Дафнис и Хлоя»). Первым продолжил традицию Асафьев в «Пламени Парижа». Введение революционной песни, хоровой «Карманьолы», было подсказано ситуацией — иллюстрировало происходящие на сцене события (см. его же «Кавказского пленника»). Ныне, однако, вокальное начало приобретает обобщенно-поэтический смысл, становится носителем основной идеи балета. Так оно используется в «Тропюю грома» и «Береге надежды», где вокальная мелодия выполняет роль увертюры или звучит в финале словно голос родной земли. В балете же «Спартак» трагический пафос произведения в сцене гибели героя заключен в хоровом реквиеме.

Вокальное начало становится существенным компонентом музыкальной драматургии в балетном творчестве композиторов 70-х годов. То как эмоциональная окраска — символ радости жизни — в голосах детского хора или восторженном гимне Еве в «Сотворении мира», то как формообразующий элемент архаики в «Икаре», или «ожившей» летописи в «Ярославне», или же стилизованной в духе оперного дуэта сцены в «Анне Карениной».

Подобные процессы характерны и для национальных балетов. Так, в казахском балете «Хиросима» Г. Жубановой симфоническому антракту, изображающему ужас разрушения, контрастирует светлый вокализ, а в финале балета звучит хор-реквием на основе мелодии известной японской песни о погибшей от взрыва девушке.

Межжанровые связи проявляют себя многообразно — и в отдельных приметах, и в воплощении центрального образа-идеи. Процессы диффузии сказываются на разных уровнях, в том числе стилистических (совмещение в одном произведении различных стилистических «языковых» пластов) и формообразующих (на что будет обращено внимание в монографических главах при анализе отдельных произведений). Важно и то, что сближение жанров порой приводит к их синтезу; таковы, например, Балет-симфония Э. Тамберга — произведение с объявленным жанром, предназначенное как для театральной сцены, так и для концертного исполнения с обобщенным музыкальным содержанием, или балет-оратория К. Молдобасанова «Материнское поле».

Подобный жанровый синтез связан с ослабленным сюжетом, с его более условной трактовкой. Но, конечно, обобщенное решение замысла, равно как и его последовательное развитие, требует не только музыкального профессионализма, но и высокого литературного мастерства.

Отныне повысилась требовательность к сценарной драматургии. Неоценимую помощь в ее становлении оказали крупные знатоки балета, и прежде всего Ю. Слонимский. Не менее важно для будущих судеб балетного спектакля участие в разработке сценария балетмейстеров, обладающих фантазией и творческим опытом, таких, как П. Гусев, И. Бельский, Ю. Григорович, О. Виноградов, Н. Касаткина и В. Василёв, В. Васильев.

Встречный процесс — приход в балет композиторов-симфонистов, мастеров старшего поколения и даровитой молодежи, — определяет новый уровень музыкальной драматургии. О ее дальнейшем обогащении свидетельствует углубление метода контрастных антитез.

На современном этапе в балетах разных жанровых типов контрастное сопоставление интонационных сфер перерастает в их конфликтное взаимодействие, что после «Ромео и Джульетты» Прокофьева становится характерной творческой тенденцией. Примеров тому достаточно: в «Спартаке», героической народной драме, два мира — восставших рабов и римских патрициев — сталкиваются в жестоком поединке; в развернутых симфонических сценах запечатлены яркие героические кульминации. В острой социальной драме «Тропой грома» содержатся те поэтические и действенные «узлы», где пересекаются лирика любви в возвышенном строе музыки с нарочито грубым и примитивным началом, присущим враждебному героям окружению. В «Береге надежды», казалось бы, сохраняется метод контрастных антитез в разграничении двух берегов — нашего и чужого. Однако жанр балета-поэмы выдвигает ту обобщенную образность в решении конфликта, которая способствует выявлению основной патриотической идеи. По-своему метод антитез решается в балетах, близких жанру лирико-психологической драмы-пьесы: в «Анне-

Карениной» сопряжение двух интонационных сфер обрисовано приемом «двух музык» (определение Р. Щедрина), подчеркивающим конфликт героини с великосветским обществом. (Подробнее об этом будет сказано в следующих главах книги.)

Тем самым ныне преодолена инерция антитез только как принцип контраста — их сопряженность и взаимодействие свидетельствуют о том, что завоеванное прежде предстает ныне в более остром и эффективном переосмыслении, продиктованном жанровым обогащением. А поэтому важна не инвентаризация приема на различных примерах, а выявление в них тенденции преобразования как показателя мужания и зрелости музыкальной драматургии советского балета.

Неуклонен и процесс интонационного обогащения. Словно легендарный Антей, балет черпал свою силу в той «земле», которую давали ему богатые россыпи фольклора. Особенное значение ныне обрел новый подход к выявлению потенциальных возможностей народного творчества — не только чуткое вслушивание в его импровизационную песенно-танцевальную стихию, но и познание исполнительской манеры игры на народных инструментах.

По сравнению с 30-ми годами возросла музыкальная культура балета в национальных республиках. Там, где вовсе отсутствовала традиция музыкально-хореографического спектакля, были созданы первые национальные балеты — в Эстонии, Латвии, Карелии, Татарии, Казахстане, Туркмении. С одной стороны, большую помощь национальному балету оказали русские композиторы (например, В. Фере, В. Власов), с другой — национальные композиторы вышли за пределы республик и в содружестве с театрами Москвы и Ленинграда осуществили постановки своих балетов — это А. Мачавариани («Отелло»), А. Меликов («Легенда о любви»), М. Кажлаев («Горянка»), С. Баласанян («Лейли и Меджнун»).

Все шире осваивали композиторы новые пласты фольклора нашей страны «для определения характеров пляшущих своих героев»¹. Накапливалась богатейшая

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М., 1952, т. 8, с. 185.

сокровищница новых национально-окрашенных песенно-танцевальных мелодий и в татарском балете («Шурале» Ф. Яруллина), и в азербайджанском («Семь красавиц» К. Караева), и в армянском («Севан» Г. Егиазаряна), и в карельском («Сампо» Г. Синисало), и в казахском («Легенда о белой птице» Г. Жубановой), и в туркменском («Гибель Суховея» Ч. Нурымова).

Однако на протяжении двадцати с лишним лет отношение к фольклору менялось: на смену яркой этнографической окраске, цитатам народных мелодий и танцев («Калевипоэг», «Сакта свободы», «Севан») пришли пласты народной музыки, преобразованные симфоническим развитием в балетах А. Хачатуряна, К. Караева, А. Меликова, С. Слоимского, Э. Оганесяна и других.

Ныне процессы интонационного обновления фольклора обращены вглубь, к его древним истокам, с гибкими, подвижными ритмоформулами, несущими емкий танцевальный образ. Подобные образы есть в балетах «Икар» и «Ярославна», воскрешающих архаичный слой русской музыки, и в балете «Антуни», обращенном к старинным армянским песнопениям, и в «Тропою грома», где впервые предстал африканский фольклор. Образная многозначность, эпос, лирика, драматизм народного искусства активизируют творческое сознание художников.

В подобной тенденции архаика используется не для решения специфической художественной задачи, связанной с отношением современного композитора к какому-то определенному явлению в прошлом, каковым было, например, обращение к католическому хоралу для изображения фанатизма тевтонских рыцарей в кантате «Александр Невский» Прокофьева, или к французским старинным напевам в оратории «Жанна д'Арк» Онеггера, или же к немецкой духовной музыке в симфонии «Художник Матис» Хиндемита. Напротив, в советском балете архаика способствует формированию той музыкальной стилистики, в которой отразилось национальное самосознание народа; отсюда и усиление процессов героизации фольклора, воплотившего либо представления художника о культуре далекой страны («Спартак»), либо подлинные национальные приметы жизненного уклада Древней Руси («Ярославна»).

Тем самым определился новый статус: древние фольклорные пласты, переосмысливаясь и сочетаясь с новым музыкальным опытом профессионального искусства, стали динамичным выражением современных идей, тем и образов советского балета.

4

Одновременно с интонационным обновлением обогащались и формы балета. В их большем разнообразии сказалось накопление творческих традиций и новые искания. Ныне усилилась роль монолога — «запевалы хора», обращенного к народным массам («Спартак»), а наряду с ним выдвинулся монолог-противоборствование героя враждебной ему толпе («Тропою грома», «Берег надежды»). По-прежнему велика «узловая» роль *Adagio*, многозначные функции которого обогатили музыкальную драматургию балета. Расцвела лирика дуэтов согласия («Спартак», «Отелло», «Тропою грома», «Легенда о любви», «Сотворение мира», «Икар», «Ярославна», «Анна Каренина», «Ангара»). Углубилось конфликтное содержание дуэтов разногласия («Спартак» — *Adagio* Эгины и Спартака, «Тропою грома» — первые дуэты Ленни и Сари, «Отелло» — финальный дуэт Отелло и Дездемоны, «Легенда о любви» — дуэт Мехменэ-бану и Ферхада). Развился далее и дуэт многого согласия (например, дуэт Фанни и Герта в «Тропою грома», финальный дуэт в «Анне Карениной»).

Расширилась и роль сюит — опорных звеньев балета. Наряду с экспозиционным типом сюиты, несущей этнографический момент (или момент стилизации) — характеристику места действия, быта, обычаев, нравов («Гаянэ», «Тропою грома», «Легенда о любви»), получил развитие тип действенной сюиты, связанной с характеристикой драматических, конфликтных ситуаций («Берег надежды» — первый акт; «Спартак» — третий акт; «Тропою грома» — третий акт).

В русле новых поисков обретают большее значение и симфонические картины, посвященные не только обрисовке природы («Рассвет» — «Гаянэ», картина вельда — «Тропою грома», картина моря — «Берег надежды», образ степи — «Ярославна», образ могучей реки — «Ангара»), но главным образом характеристике

драматических событий (например, сцена восстания — «Спартак», катаклизмы — «Сотворение мира», первая и вторая битвы — «Ярославна»).

Обогащение музыкального содержания и форм привело к обновлению структур балетной музыки. Их локализация явилась своего рода «опознавательным знаком» для выявления жанрового решения.

В национальном балете, особенно в период его становления, остро проявился интерес к классической структуре. Ее четкие опоры проглядывают в музыкальной драматургии «Гаянэ» Хачатуряна, где выделен сюитный принцип как ведущий и только в конфликтных сценах дано «сквозное» музыкальное развитие.

Стремление к широким, плавным линиям и замкнутым формам также сказалось в эстонском балете «Калевипоэг» Э. Каппа, в латышском балете «Сакта свободы» А. Скултэ, армянском — «Севан» Г. Егиазаряна, азербайджанском — «Семь красавиц» К. Караева, грузинском — «Демон» С. Цинцадзе с танцевальной сюитой девушек и сценой пира у Синодала.

Классическая структура стала основой и балета «Медный всадник» Глиэра. Композитор, как и в «Красном маке», создал развернутые, в духе Чайковского, *Adagio*, а также архитектурно замкнутые сюитные построения (жанровые сцены пролога или танцы Параша и подруг во втором акте). Будь это тема современности («Гаянэ», «Севан») или тема, почерпнутая из классической литературы («Медный всадник», «Демон»), композиторы, опираясь на традицию, воскрешали классическую структуру, претворяли ее каждый раз по-своему, активно внедряя приемы национального песенно-танцевального фольклора, обогащающие традиционную модель.

Дальнейшее развитие получила и контрастно-составная структура. Продолжение традиции Прокофьева — выделение портрета — носителя основной «идеи-цели» (определение Б. Брехта) — усилило номерное членение в архитектонике современного балета, а следовательно, возродило и более дробный принцип, который привел к симфонизированной композиции.

Подобные решения есть у А. Мачавариани в «Отелло»; они особенно наглядны в четвертом акте балета, где смена контрастных эпизодов близка кадровому членению,—это прием венецианских гостей, убийство Родриго, монолог Дездемоны, ее убийство и финал. Такой структурный принцип способствует яркому выявлению драматического содержания балета: усиливает нагнетание действия, динамизирует развязку.

К. Караев также следовал характерной для Прокофьева контрастно-составной структуре. Напряженный пульс современной социальной драмы ощущается в чередовании эпизодов-кадров на коротком, спрессованном дыхании или широком, протяженном, где образуются важные в драматургии балета арки, наплывы, утверждающие основную идею-образ.

К расчлененной, кадровой драматургии обратился А. Меликов в «Легенде о любви». Музыкальное содержание балета, посвященное любви двух сестер — царицы Мехменэ-бану и Ширин — к юному художнику Ферхаду, основано на чередовании контрастных симфонически развитых номеров-эпизодов. Объединенные друг с другом тематически и тонально, они становятся важными узлами музыкально-драматургического действия, сопряженными на близких и дальних расстояниях. Так, в первом акте эпизод «Двойник» образует звукоарку с эпизодом шествия и монологом Мехменэ-бану. Подчеркнуто камерные лирические интермедии — словно остановившиеся мгновения — возникают в каждом из трех актов, обрисовывая психологические состояния героев. Крупный план, внутренние монологи, наплывы вызывают ассоциации с приемами кинодраматургии в духе Прокофьева. Сопряжены друг с другом и пять *Adagio* Ширин и Ферхада, где история их любви намечает единую танцевально-симфоническую линию в развитии действия — от надежды до трагедии одиночества.

По-видимому, архитектоника «Легенды о любви» и подсказала Ю. Григоровичу своеобразную хореографию балета «...как смену поэтических „строф“ восточных „газелл“, несущих тему, поток чувств, мыслей»¹.

На современном этапе все большее значение приобретает структура поэмно-симфоническая. Она зиждется

¹ Габович Е. Талант и поэзия — Сов культура, 1965, 17 апр.

не только на высоко развитой лейтмотивной системе, но и на создании широко развернутых симфонических построений, способствующих выявлению конфликта и напоминающих то фрески, как в «Спартаке» Хачатуряна, то остродраматические сцены, как в «Анне Карениной» Щедрина. В музыкальной драматургии балета все более сказываются закономерности симфонии, особенно в обобщенности кульминаций и в финалах.

Так, трехактный балет «Ярославна» Тищенко задуман композитором как развернутая симфония с хором. Балет Аристакесяна «Прометей» представляет собой двухчастную хореографическую симфонию с неуклонным развитием тем-образов и кульминациями в каждой из частей. В «Анне Карениной» Щедрина ярко проявляется симфонический принцип результативности финалов каждого из трех актов.

В названных балетах интенсивнее проявляются принципы симфонического развития, в других же преобладают поэмные обобщения. Именно они определяют существо структуры «Берега надежды» Петрова. Приметы «поэмности» сказываются и в претворении ведущих лейттем-образов, и в построении отдельных сцен, целых картин и даже развернутых актов.

Близок поэмному решению и другой балет на тему современности — «Ангара» Эшпая. В нем содержатся симфонические обобщения, раскрывающие величие природы, силу человеческих свершений и красоту любви (лирические сцены балета).

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что даже в пределах одной структуры ее признаки локализируются по-разному — все каждый раз зависит от замысла композитора, от модификаций избранной им модели. Оттого в некоторых балетах признаки поэмные и симфонические сочетаются в целостной структуре, например в балете «Антуни» Оганесяна, где развернутые оркестровые эпизоды взаимодействуют с хоровыми — со свободным преломлением традиционных частей реквиема (вторая часть).

Ныне на высшем уровне музыкальной драматургии произошло обогащение музыкального содержания, форм и структур. Ранее скрытые ресурсы обнаружилились в новых тенденциях, определив высокий уровень достижений современного советского балета 50—70-х годов.

Глава II

Лирика и героика в драме

С именем Арама Хачатуряна связана яркая страница истории хореографического искусства XX века. Его «Спартак» открывает новый, современный этап советского балета 50—70-х годов. В этом произведении далее развиты характерные особенности стиля композитора, определившиеся еще в «Гаянэ», где Хачатурян выступил как основоположник армянского балета.

Вдохновенный художник принял эстафету от классиков и вместе с тем создал самобытное, солнечное искусство, покоряющее полнотой ощущения жизни, воплотившее народную песенно-танцевальную стихию. Следуя по пути дальнейшего обогащения советского балета, Хачатурян первый среди наших композиторов придал национальной музыке подлинно интернациональное звучание.

Ныне «Гаянэ» и «Спартак» вошли в золотой фонд советской музыкальной классики. В них с новой силой зазвучали социально значимые темы, отразились высокие гуманистические идеалы. В музыке балетов полно предстал талант композитора — его огненный темперамент, мелодическая щедрость, ошеломляющая динамика ритмов, ренессансная сочность красок. «Рубенсом наших дней» назвал его Б. Асафьев. «Искусство Хачатуряна зовет: «Да будет свет и да будет радости!» <...> Это прежде всего пир музыки»¹.

«Упоение красотой и радостями жизни» отмечал в произведениях Хачатуряна и Д. Шостакович, подчеркивая в то же время и трагическое начало, особенно

¹ Асафьев Б. Арам Хачатурян. — В кн.: Очерки об Армении. М., 1958, с. 31.

в произведениях военных лет — Второй симфонии, а позже в балете «Спартак»¹.

Музыка Хачатуряна, проникнутая светлым мироощущением, отразила любовь к жизни большого художника, которому ведомы и глубокие раздумья, и сила скорби, и пафос борьбы. Отсюда многогранность его балетного творчества, которое охватывает широкую амплитуду событий, картин, образов, связанных с героическим прошлым и настоящим,—с эпосом, лирикой, драмой, трагедией. И повсюду, независимо от темы и жанра, ощущается пульс нашей эпохи, отражаются гражданственные идеи современности.

«Балет в его лучших творениях я считаю великим искусством»² — эти слова Хачатуряна могут явиться эпиграфом к той эстетической программе, которую он начертал себе. Обладая недюжинным театральным видением сцены, достигая чувственной конкретности и почти зримости пластического образа, композитор подчеркивал: «Музыка в балете должна быть не только самого высокого качества, но и должна скульптурно и зримо рассказывать о событиях, которые совершаются на сцене»³.

Этот императивный тон — «So muss sein!» — характерен и для тех высказываний Хачатуряна, где он определяет главную задачу композитора, создающего балет как действенный театральный вид искусства: «...композитор должен быть музыкальным драматургом», «...нужна драматургия музыкальная, нужны лейтмотивы, нужны музыкальные характеристики»⁴. Идеал балетной музыки Хачатуряна — творчество Чайковского, Стравинского, Прокофьева.

Композитор ценит в избранном жанре его синтетическую природу: «Музыка, танец, хореография, пантомима, драматическое действие, театр, сценическое начало, декоративная живопись и архитектура, а иногда и вокал, поэтическое слово... Какое изобилие средств, какие поистине безграничные возможности отображения

¹ См.: Шостакович Д. Арам Хачатурян.— В кн.: Дружба. М., 1957, с. 607.

² Цит по кн.: Тигранов Г. Балеты А. Хачатуряна.— Л., 1974, с. 20.

³ Там же, с. 20—21.

⁴ Там же, с. 21.

действительности, воплощения больших идейно-художественных концепций, раскрытия сильных характеров, страстей, порывов. Какие многообразные возможности эстетического воздействия на слушателя-зрителя!»¹ По мнению композитора, «без синтеза, взаимодействия искусств нет балета, но нет его и без главенствующей роли вдохновенной музыки и осмысленной, образной хореографии». Он заключает: «Балет, безусловно, один из самых демократических видов искусства...»²

С балетным жанром связана эволюция творческого стиля Хачатуряна. С юных лет композитора восхищала привораживающая сила ритмов народной музыки. Тогда уже зародилась любовь к музыке Востока. Недаром его первые произведения связаны с жанровыми зарисовками и картинами народного быта. Стихия народного армянского танца и песни, искусство ашугов и традиции мугамов питали творческое воображение композитора. «Вдохновение, черпаемое в народе, неиссякаемо,— неоднократно повторял он.— Самым большим университетом для художника является народ»³.

Широки и разносторонни связи Хачатуряна с национальной культурой: они и в обращении к творчеству основоположников армянской музыки Комитаса и Спендиарова, и в опосредованных связях с современной армянской литературой и изобразительным искусством, особенно живописью замечательного армянского художника Мартirosa Сарьяна.

Вместе с тем глубокий пиетет перед опытом мировой музыкальной классики, прежде всего русской и советской, творческое осмысление и развитие ее жанров и форм стало основой профессионального мастерства Хачатуряна. Сочетание вековых национальных традиций с творческим преломлением достижений классического искусства определило эстетическое своеобразие музыкально-хореографических композиций Хачатуряна.

Воплощая лирику, драму, героiku в танце, Хачатурян тем самым делает его средством широких жизненных обобщений, создает в балете на основе националь-

¹ Цит. по кн.: Тигранов Г. Балеты А. Хачатуряна, с. 21.

² Там же, с. 22.

³ Цит. по кн.: Тигранов Г. Армянский музыкальный театр.— Ереван, 1960, т. 2, с. 121.

ной музыки масштабные оркестровые полотна. «Он первый среди наших композиторов,— пишет Шостакович,— сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонизации музыки Советского Востока для выражения сильных драматических переживаний, патриотических идей, глубоких душевных движений»¹.

1

Вся эволюция балетного творчества Хачатуряна — это путь овладения симфоническим стилем. Этапами этого пути явились три его балета — «Счастье», «Гаянэ» и «Спартак», из которых двум последним суждено было большое будущее.

Балет «Счастье», написанный в 1939 году по либретто Г. Ованесяна, был приурочен к декаде армянского искусства в Москве. Композитор избрал тему из советской действительности, актуальную для литературы и искусства 30-х годов, — созидательный труд простых людей из народа — колхозников — и их совместная с пограничниками борьба против вредителей и диверсантов, стремящихся разрушить мирную жизнь.

Впервые композитор столь широко использовал богатые россыпи танцевальных мелодий Армении. Восемь народных танцев получили в балете оркестровое обрамление. Это «Пшати цар» в сцене сбора винограда, «Аштараки» в пляске старика Габобидзы, это Шалахо и др. Так возникли зарисовки быта, труда и борьбы народа в красочных массовых сценах, на фоне которых с трогательным лиризмом рассказана история бесхитростной любви Каринэ, девушки из колхоза, к пограничнику Армену. Балет завершался монументальным, в духе времени, хорovým апофеозом.

Музыка «Счастья», тепло встреченная общественностью и прессой, запечатлела свежий, оригинальный талант молодого композитора. Среди недостатков отмечались слабость сюжетной разработки, иллюстративность, отсутствие сквозного симфонического развития. Тем не менее первый балет явился своеобразным подступом к решению современной темы на материале националь-

¹ Шостакович Д. Арам Хачатурян. — Сов. искусство, 1953, 10 июня.

ного фольклора и сыграл свою положительную роль в становлении творческого стиля Хачатуряна.

С годами рос профессионализм композитора, все больше определялось пластическое видение мира. Следующий балет Хачатуряна — «Гаянэ» — окончательно закрепил тему современности, намеченную его первенцем, продолжив магистральную линию советского балета.

Если в 20—30-е годы процессы интонационного обновления сказались в основном в обращении к фольклору Запада — Франции («Пламя Парижа») или Испании («Лауренсия») — и лишь в единичных случаях к русскому советскому фольклору («Яблочко» в «Красном маке»), то Хачатурян привнес в балет новые национальные богатства — музыку народа Советской Армении.

Произведение, начатое в 1940 году по предложению Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, было завершено лишь в 1942-м¹. Рождение «Гаянэ» — прекрасного цветка среди бушующей войны — обрело большое политическое звучание, пробудив щемящую тоску по мирной жизни, созидательному труду и любви — тем духовным ценностям, во имя которых шла великая битва советского народа с фашизмом.

Либреттист — драматург К. Державин — сохранил тему и некоторые сюжетные коллизии «Счастья». Положенная в основу балета пьеса отразила сильные и слабые тенденции драмбалета 30-х годов. Яркость идейного содержания, четкость завязки, развития действия, кульминации и развязки сочетались здесь с излишним бытовизмом, детализацией, определившими известную рыхлость либретто.

Хачатурян во многом преодолел сюжетные недостатки, создав широкие, поэтически живописные и драматические обобщения. Сохранив все лучшее из музыки «Счастья», композитор заново написал весь третий акт и ряд ярких музыкальных номеров, среди которых всемирно известный Танец с саблями.

Воплощая увиденный им мир в танце и песне, Хачатурян подобно гусану-ашугу привнес в музыкальное повествование свое вдохновение и взволнованное чувство,

¹ Либреттист К. Державин, постановщик Н. Анисимова, дирижер П. Фельдт, художник Н. Альтман. Премьера — Пермь, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 9 декабря 1942 года.

словно участник рассказанных им событий. В «Гаянэ» воплотился его интерес к жанру лирико-эпической социальной драмы (в «Спартаке» — к героико-эпической). В новом драматургическом осмыслении предстала музыка балета, отразившая возросший уровень композиторского мастерства. Этому способствовали углубление взаимодействия классических традиций с национальными, насыщение их симфоническим развитием и обращение к классической структуре балета.

Хачатурян последовательно воплотил в музыке «Гаянэ» разнообразную пластику народного танца. Удивительные по красоте, то горделивые, то полные грации пластичные образы в духе «Марали» (стройная лань) предстали в напевном, полном обаяния Танце ковришци (№ 9), в изящном Танце розовых девушек и Нунэ (№ 2), в томном Вальсе Айши (№ 16) и в Adagio главной героини, обогативших эту лирическую сферу драматическими красками (№ 3а, 6, 8а и другие). Трудовые танцы и поэтические обряды нашли отражение в массовых сценах: «Сбор хлопка» (№ 1), Танец хлопка (№ 2), Шалахо (№ 32) и Узундара (№ 33), — связанных в основном лиро-эпической сферой музыки. Военственные танцы в духе плясок Сасуна, о которых в свое время восторженно отзывался М. Горький¹, определили мужественную, патетическую сферу балета: Вариация Армэна (№ 2) и Танец мужчин (№ 3), Курдский (№ 17) или Армяно-курдский (№ 21) танцы, близкие народному кочари, и, конечно, темпераментный, полный стихийной силы и огня Танец с саблями (№ 35).

Украшением музыки балета явилось разнообразие использованных приемов, столь характерных для пластического начала народной музыки. Это ритмические перебои и асимметричные построения (Лезгинка), активные смещения сильной доли такта и смещения ритмов (Вариация Нунэ или Курдский танец), несовпадающие акценты (Танец с саблями) и приемы оригинальной полиритмии (Танец хлопка и Узундара). В привнесении национальной пластики в балет фантазия композитора поистине безгранична.

¹ «Они идут плечо с плечом, держа за спинами руки друг друга. Они — единое тело, движимое единой изумительно ритмически действующей силой» (Горький М. Соч. — М., 1952, т. 17, с. 137—138).

Органично вплелись в музыку и мугамы с импровизационной прелюдией на таре¹ перед лирической песней, и целомудренные, сдержанные крестьянские песни, и старинные песни тагергу² или дастаны³ ашугов, отличающиеся патетическим складом, приподнятой ораторской интонацией. Эти вокальные черты армянской музыки сказались в Колыбельной Гаянэ и Танце ковровщиц, в симфонической картине «Рассвет».

На основе характерных особенностей народного искусства сложился самобытный, оригинальный стиль музыки Хачатуряна. Развивая танцевальные образы своего балета, он обогатил их могучей струей вдохновенной песенной импровизационности, синтезировав рапсодическое и лирическое начала; в мелодическом рисунке подчеркнул вариационную повторность; в монотональной окраске — вариантность ступеней и ладовую переменность; использовал квартквинт- и секстаккорды, имитирующие настройку народных инструментов; в однотонное эмоциональное состояние внес динамику внутреннего движения, применив «поющие» хроматизмы, альтерированные созвучия, различные виды остинато, приемы контрастно-тематической полифонии.

Армянские песни и танцы, опирающиеся на четкие ритмоформулы или напевы-формулы, предстали в творчестве Хачатуряна в новом красочном освещении — богато расцвеченными, изукрашенными оркестровкой. «И не только тут пышность, — восхищенно отзывался о музыке композитора Б. Асафьев, — но и изобилие, щедрость: гроздь мелодий и орнаментов!»⁴.

Заслугой Хачатуряна, однако, явилось как воспроизведение характерных традиций и жанров древнего армянского искусства, так и передача их в специфическом стиле народного исполнения. Композитору важно было, обращаясь в «Гаянэ» к современной теме, запечатлеть не только достоверные черты эпохи, но и облик, и психический склад своей нации, заимствуя ее вдохновенную творческую манеру отражения окружающей жизни.

¹ Т а р — армянский народный ударный инструмент.

² Т а г е р г у — профессиональные певцы и поэты в Армении XII—XVIII веков.

³ Д а с т а н — эпическое произведение у тюркских народов, слаемое народными певцами-сказителями.

⁴ А с а ф ь е в Б. Арам Хачатурян, с. 30.

Так Хачатурян наметил новую традицию в балетной музыке, которую позже развили Слонимский («Икар») и Тищенко («Ярославна») при обращении к старинным пластам русской песенной культуры.

Хачатурян чутко уловил ту особенную манеру армянских народных певцов, которые, созерцая мир — его прошлое или настоящее, — длительно погружались в какое-то одно эмоциональное состояние — либо лиро-эпическое, либо воинственное, приподнято-патетическое. Отсюда, по-видимому, и берут свое начало основные образные сферы в музыке «Гаянэ», а позже и в балете «Спартак».

Можно полагать, что сосредоточенность на определенном эмоциональном состоянии, связанном в армянском искусстве с разворачиванием на большом дыхании одного музыкального образа, дала толчок симфоническим раздумьям. Это был один путь, подсказанный национальной традицией. Другой заключался в обращении к традиции классиков.

«Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку, — признавался композитор. — Я это задание твердо поставил перед собой». И далее в том уже знакомом императивном тоне, столь характерном для утверждения своих эстетических положений: «... мне кажется, что всякий, пишущий оперу или балет, это должен делать»¹.

Анализ партитуры «Гаянэ» свидетельствует, что если в массовых и сольных танцах проявилось чуткое применение отдельных симфонических приемов, идущих от национального мышления, то в умелом проведении некоторых лейттем и особенно в создании обобщающих симфонических картин сказался опыт классиков.

В полижанровой природе «Гаянэ», сочетающей лирику и эпос, словно скрестились две классические традиции — ярко национальная, эпическая, связанная с картинностью и былинным складом, идущая от Бородина (в ней воплотился объективный взгляд на мир), и лиро-драматическая — от Чайковского, несущая эмоционально-экспрессивное начало, обусловленная личностным, авторским восприятием окружающей действительности и ее образов. Примером второго рода явилась

¹ Цит. по кн.: Тигранов Г. Балеты А. Хачатуряна, с. 62.

музыкальная партия главной героини, представленная в лейттемах и танцах-портретах.

Благородный облик Гаянэ, ее трудная судьба, способность к самоотверженной любви и борьбе показаны столь многогранно, что «можно говорить о симфонизме в развитии этого образа»¹.

Несомненно, тема духовной красоты и подвига Гаянэ предвосхищена первыми советскими балетами, в ее образе проглядывают героические черты Терезы, Лауренсии, любящей Марии. Хачатурян, продолжив традицию, обогатил ею национальный характер своей героини. Несомненно и то, что образ Гаянэ, современной советской женщины, занявший столь значительное место в творчестве композитора, многими годами позже стимулировал рождение образа Фригии из далекого исторического прошлого. Неслучайно ее танец скорби восходит к *Adagio*-инвенции Гаянэ.

С Гаянэ связана основная лирико-психологическая и социальная тема балета. Поэтому так велико значение лейттем, которые сопутствуют ей, отражая различные душевные движения и поступки героини. Сравним первое экспозиционное проведение лейттемы Гаянэ в широком распеве скрипки соло (№ 3а, эпизод *Andante*) с ее искаженным звучанием у бас-кларнета на остинатном фоне низких арф как воплощение душевной муки и страдания (№ 14, эпизод *Largo*).

Если выразительная, одухотворенная мелодия, близкая пастушескому наигрышу, обрела смысл «сквозной» характеристики женственно-прекрасного облика Гаянэ, то другая ее лейттема воплотила волевые побуждения героини — гневный протест и непреклонность в сценах поединков с Гико (сцена ссоры с мужем — второй акт, № 12, 14; сцена борьбы с диверсантами — третий акт, № 25).

Гико противостоит Гаянэ: он помогает вредителям, поджигающим колхоз. Его зловещий образ несколько схематичен, что уже неоднократно отмечалось в критике. Гико обрисован единственным лейтмотивом — это поступенно ползущий басовый ход в диапазоне тритона, который подвергается в основном ритмическому и динамическому развитию. Достаточно сравнить его проведе-

¹ Цит. по кн.: Тигранов Г. Балеты А. Хачатуряна, с 60.

ние в начале балета (№ 3а) и в сцене с поджигателями (№ 14), где лейтмотив дан в напряженных канонических имитациях (основной и видоизмененный вариант). А в третьем акте, перед драматической кульминацией балета (№ 22), он, обрастая параллельными трезвучиями, уменьшенными септаккордами, тяжело «громыхая», овладевает оркестром.

Принципы симфонического развития, однако, выявляются в сценах поединков Гаянэ и Гико, основанных на последовательном взаимообортовании их лейттем-характеристик. Подобные сцены способствуют воплощению патриотической идеи балета, наделяя образ Гаянэ гражданственным звучанием.

Так в музыкальной драматургии балета прослеживается лирико-драматическая линия, связанная с основным конфликтом, а его воплощение проникается симфоническими приемами развития, открывая новые горизонты творческому поиску.

В период работы над «Гаянэ» Хачатурян, по его рассказам¹, обратился к балетам Чайковского, проигрывая по несколько раз отдельные номера и целые сцены из «Спящей красавицы». Чуткое вслушивание-вглядывание в композиционные решения замечательного русского музыканта не замедлило сказаться.

Классическая структура прочно вошла в балет «Гаянэ», определив ведущую роль сюиты и сюитного принципа, а также традиционных балетных форм — *Adagio*, вариаций, *Pas de deux*, *Pas d'action* — наряду с развернутыми пантомимами и симфоническими картинами. С другой стороны, широкая опора на традиции народного творчества привела к усилению функции характерного танца с его самобытным образным содержанием, под-сказанным поэтичными национальными обычаями. Яркий тому пример — начало первого акта, где дана экспозиция образа народа, — сбор урожая, лирический Танец хлопка, стремительный Танец мужчин воссоздают здесь картину, полную ощущения солнца, радости труда.

Разнообразные типы характерного танца связаны сюитным принципом. Классичность мышления подчерк-

¹ Из бесед композитора с автором книги.

нута трехчастной или рондальной формой. Но подобные принципы формообразования присущи и армянской народной музыке — свадебным и героическим пляскам! Процессы взаимодействия усиливаются приемами ритмического и интонационного варьирования, полиладовыми сочетаниями, введением народных инструментов (дайра или доол). В то же время метод развития — секундовые сдвиги, «захват» новых регистров с включением оркестровых групп на кульминации — свидетельствует о симфонизме мышления, особенно наглядном в массовом мужском танце, исполненном молодости и силы.

Примеры сюитных решений в балете многообразны — это народная сцена второго акта, окрашенная в лирико-комедийные тона, с поэтическим Танцем девушек-ковровщиц, лукавой Вариацией Нунэ и несколько неуклюжим Танцем стариков и старух.

Сюитный принцип «просматривается» и в начале третьего акта — в чередовании сольных танцев Айши и Армэна с массовыми — Курдским и Армяно-курдским. Сюита есть и в начале четвертого акта, но в финале она перерастает в ликующий, ошеломляющий красками жизни праздник народного танца. Стремительно сменяют друг друга кавказская Лезгинка и Русская плясовая, Вальс и армянские национальные танцы — Шалахо и Узундара, прославленный Танец с саблями и лихой Гопак; завершает эту разноцветную карусель Марш.

Тем самым сюиты выполняют экспозиционную роль, служат средством «продвижения» действия, воплощения образа коллективного героя и становятся итогом, своеобразной кодой в музыкальной драматургии балета, символизируя дружбу народов.

Сделав сюиту опорным звеном каждого акта и завершив ею произведение (хотя в свое время дивертисментное решение финала вызвало большие дискуссии), Хачатурян оказался настойчивым последователем классической традиции. Недаром хоровод финальных танцев вызывает ассоциацию с хороводом сказочных образов из финального дивертисмента «Спящей красавицы».

Принципы классической структуры проявились и в широком использовании традиционных балетных форм, которые Хачатурян обогатил интонациями и ритмами национальной музыки. Большое значение, например, обрела вариация как средство характеристики героев:

мужественная — Армэна, игривая, грациозная — Нунэ (в танце появляются очертания известной песни Саят-Новы «Кани вурджанем» — «Пока я твой милый»). Чуткое проникновение в искусство ашугов сказалось в вариациях Гаянэ: в импровизационно-вариантном стиле выдержан ее поэтический монолог — выразительная двухголосная инвенция скрипок с сурдинами — и Колыбельная — один из вдохновеннейших номеров балета. В жанр колыбельной, распространенный в народной музыке, композитор привнес психологические черты. Нежная, задумчивая мелодия флейты на фоне арфы и фagота или скрипки на фоне валторны насыщается напряженным драматизмом, воплощая горе и отчаяние Гаянэ.

Широко воплотил Хачатурян форму *Adagio*, следуя классической традиции. В духе развернутого *Pas de deux* написан финальный дуэт Гаянэ и Казакова. На фоне арпеджио арф, трелей флейт и кларнетов возникает светлая, полнозвучная любовная песня, в которую вплетена лейттема Гаянэ. В другом ключе решен *Pas de deux* Нунэ и Каринэ, его комедийный характер навеян армянскими игровыми дуэтами «Абрбан». Скерцозность музыки — в бойких, задорных мотивах (струнные, дерево), прихотливых ритмах (литавры, малый и большой барабаны, рояль).

Наряду с дуэтами согласия Хачатурян развил и форму дуэта разногласия. Однако, продолжая традицию 30-х годов, он оказался ближе к Асафьеву («Бахчисарайский фонтан») и к Крейну («Лауренсия»), нежели к Прокофьеву («Ромео и Джульетта»). Дуэты разногласия в балете Хачатуряна берут свое начало и в классических *Pas d'action*, основанных на противоборствующих образах («Спящая красавица», «Раймонда»). Таков дуэт разногласия второго акта, вырастающий в острый, конфликтный поединок. Полно динамики и драматизма столкновение мятущейся лейттемы Гаянэ (интонация мольбы у оркестра) с жестким, наступательным лейтмотивом Гико (тромбоны, туба).

Развивая классическую структуру, насыщая ее национальной традицией, Хачатурян вплетает вариационно-характеристики героев в народные сцены, в широкие сюжетные построения. Сольные танцы, как, например, вариации Армэна или Нунэ, перемежаясь с массовыми, несут, однако, не только принцип контраста, но и акти-

визурует балетные композиции. Находясь в пределах сюиты, вариации героев словно «подхлестывают» общее развитие, вызывая новый поток движения, динамизируя массовую сцену. Тем самым, показывая героев в неразрывной связи с народом, Хачатурян продолжил и по-новому претворил — в рамках иного жанра — традицию 30-х годов.

Богата многоцветной гаммой красок оркестровая палитра балета. Удивительны ее колористические эффекты, игра светотени, сочность тембров, воссоздающих национальный колорит. Здесь широко использованы подлинные народные инструменты — тамбурин, маленький барабан, тар и дай, отбивающие ритм танца, гобой («Сбор хлопка»), кларнет (Узундара), приближающиеся к рожку пастуха, а также саксофон (Танец с саблями), напоминающий звучание зурны или дудука.

Велика роль в музыке «драматургии тембров»: в лейттеме Гаянэ это соло скрипки, гобой, английский рожок, кларнет, в лейтмотиве Гико — фагот, в сценах Гико с заговорщиками — тромбон и туба, в лейттеме Армэна — тембр светлого дерева и призывной меди, в лейттеме Айши — струнных и т. д. Несомненно, тембровые амплуа отдельных инструментов и групп ярче выявляют жизнь лейттем-характеристик в партитуре балета. Велико и значение жанровой звукописи, особенно в развитых симфонических картинах. Так, пробуждение поэтической природы Армении («Рассвет») Хачатурян передает прозрачной оркестровкой, используя солирующую флейту-пикколо на фоне тремолирующих в высоком регистре струнных, альтовых флажолетов и скользящих пассажей виолончелей и арфы; нежный колорит звучания рождает ощущение пленера. Напротив, в драматически действенной сцене «Пожар» композитор обращается к *tutti*, создавая динамичные нагнетания на *ff*.

Оркестровка Хачатуряна с ее культом тембра иногда излишне щедра, перенасыщена красотами, что дало повод к упреку в «монотонии роскоши». Но в тех сценах, где тембровое начало несет образный смысл, полно выявляющиеся замысел, характеры, конфликт. «Драматургия тембров» становится важнейшей чертой балетных партитур Хачатуряна; ее истоки, несомненно, в созерцании картин родной природы, а опосредованно — в сочной, многокрасочной живописи армянских художников.

Три сюиты, составленные Хачатуряном на основе музыки балета, прочно вошли в репертуар симфонических оркестров.

«Мы с радостью можем сказать,— отмечал Д. Кабалеvский вскоре после первого сценического воплощения балета в 1942 году,— что «Гаянэ» вписывает новую страницу в историю советской музыки и советского балета»¹. Однако дальнейшая сценическая судьба балета складывалась трудно и не всегда удачно. Менялись сюжеты и их жанровые воплощения. Балет решался то как трагедия (постановка Большого театра 1958 года на либретто Б. Плетнева), то как лирическая комедия (постановка Б. Эйфмана в Ленинградском Малом оперном театре в 1976 году или Н. Касаткиной и В. Василёва в 1977). Живописная музыка Хачатуряна с ее сочностью красок, богатством и красотой мелодий продолжает будоражить фантазию балетмейстеров. «Гаянэ» остается одним из лучших произведений советского музыкального театра на современную тему.

Еще в 1952 году в связи с новой постановкой балета в Ленинграде Ю. Келдыш писал: «Музыка балета завоевала широчайшую популярность. Яркая национальная характерность, огненная темпераментность, выразительность и богатство мелодического языка, наконец, увлекательное разнообразие звуковой палитры в сочетании с широким размахом и драматургической образностью — таковы основные качества этого замечательного произведения»². Именно эти качества, и прежде всего мелодическая щедрость, широкий размах и драматургическая образность, нашли дальнейшее развитие в следующем балете Хачатуряна.

2

«Спартак» ознаменовал новый этап балетного творчества композитора. Здесь ярко претворился метод интонационных антитез, система лейтмотивов и «драматургия тембров» нашли новое «прочтение», балетные формы разрослись в широкие симфонические композиции,—

¹ Кабалеvский Д. Арам Хачатурян и его балет «Гаянэ». — Правда, 1943, 5 апр.

² Келдыш Ю. Новая постановка «Гаянэ». — Сов. музыка, 1952, № 2, с. 85.

иными словами, богато проявился «крупный штрих»¹, который и составил главную особенность зрелого творческого стиля А. Хачатуряна.

Через восемь лет после создания «Гаянэ», в 1950 году, Хачатурян приступил к работе над своим новым балетом, посвященным героическому образу Спартак — этого, по словам К. Маркса, «великого полководца, истинного представителя античного пролетариата». Работа композитора проходила в содружестве с известным либреттистом Н. Волковым. В 1954 году партитура была завершена, и тогда же прозвучала сюита из музыки балета, прочно завоевавшая широкое признание. Первая постановка, во многом яркая, но и спорная, состоялась лишь три года спустя². Вслед за тем «Спартак» увидел свет рампы музыкальных театров Москвы, Еревана, Риги. Всего эта героическая хореодрама имела шестнадцать сценических редакций в Советском Союзе, не считая постановок за рубежом. Но лишь в 1969 году на сцене Большого театра в постановке Ю. Григоровича выдающиеся достоинства балета получили всесторонне художественное воплощение³.

При разработке сюжета авторы балета использовали сочинения античных писателей (Аппиан, Плутарх). Однако, стремясь усилить конфликт, они внесли новые мотивы, например предательство Эгины и Гармония. Главной же их заслугой явилась трактовка замысла с позиций современности.

«Спартак» возродил магистральную линию советского балета, связанную с темой героической народной борьбы. Намеченная уже в 30-е годы в балетах «Пламя Парижа», «Лауренсия» и «Сердце гор», она получила дальнейшее развитие в 50—60-е годы. Могучий порыв к свободе

¹ Данный термин в связи с творчеством Хачатуряна был использован автором этих строк впервые в статье «„Спартак“ на ленинградской сцене» (Сов. музыка, 1957, № 4, с. 130). Отсюда, по-видимому, и пошло определение «крупного пласта» в музыке Хачатуряна. См., например, статью Г. Ханбекяна. «„Крупный пласт“ А. Хачатуряна и его истоки» в кн.: Проблемы музыкальной науки. — М., 1972, вып. 1, с. 124.

² Постановка Л. Якобсона, художник В. Ходасевич, дирижер П. Фельдт. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 27 декабря 1956 года; в роли Спартак выступил А. Макаров.

³ Постановка Ю. Григоровича отмечена Ленинской премией 1970 года; дирижер Г. Рождественский, художник С. Вирсаладзе.

угнетенных народов, восставших против патрицианского Рима, вызвал аллюзии с событиями XX века. Образ Спартак — символ освободительной борьбы — оказался созвучен прогрессивным идеям нашей современности.

Волнующую повесть о народном восстании Хачатурян претворил вдохновенно, страстно, увлекательно. Музыка балета насыщена яркими контрастами: здесь и ликующий Рим, празднующий свой триумф, и горе побежденных, и жестокие гладиаторские бои, и героическое восстание, нежные лирические встречи и полные эпической мощи картины побед и поражений. Страдание, борьба, любовь и смерть исполнены возвышенной патетики. Балет решен в духе монументальной героической драмы, в центре которой могучий образ Спартак.

Широко, масштабно претворены в музыке драматические события античности. Видную роль играют здесь развернутые массовые сцены, в которые словно вписаны портреты героев. Спартак дан в единении с восставшими гладиаторами; плоть от плоти своего народа, он выступает словно корифей, запевала монументального хора. Так продолжается важнейшая тенденция, наметившаяся в героических балетах 30-х годов. Однако если в «Пламени Парижа», «Красном маке» или «Лауренсии» на пьедестал возводилась героиня, то «Спартак» выдвинул на первый план подвиг героя, определив ведущую роль полного силы и отваги мужского танца. Тем самым прежняя тенденция обрела новое звучание.

С образом Фригии, верной, стойкой подруги Спартак, в балет вошла возвышенная лирика: тема любви обогатила героические сцены балета.

Патрицианский Рим предстал в иной, контрастной сфере музыкальной драматургии. Вражеский лагерь, персонафицированный Крассом и Эгиной, дан не в зловещем или сатирическом аспекте, как это имело место в некоторых советских операх («Семья Тараса» или «Молодая гвардия»). Сопоставление решено скорее в этическом плане: энергии, мужеству, героизму спартаковцев противостоят то чувственность, изнеженность римских патрициев, то их коварство и воинственная жестокость.

Взаимодействие двух лагерей — восставших гладиаторов во главе со Спартаком и патрицианского Рима — определило основной конфликт музыкальной драматургии балета.

Если в «Гаянэ» возобладала, хотя и обновленная, классическая структура, что сказалось в выдвигании формы сюиты и сюитного принципа, а также традиционных балетных форм, то в «Спартаке» наступило «раскрепощение» и утвердилась новая структура, с которой связан один из магистральных путей развития современной хореографии. Хачатурян избрал здесь иные, нежели Прокофьев, принципы становления музыкальной драматургии, связанные с моделью, характерной для Равеля и Дебюсси на рубеже XIX—XX веков. Композитор возродил масштабное симфоническое развитие, «размывающее» грани номеров, с «приливами» и «отливами», подобными нарастающим волнам¹. Так в балете «Спартак» закрепилась структура, которую мы условно назовем поэмой или поэмно-симфонической. В музыке восторжествовал «крупный штрих», каждая картина приблизилась к широкому симфоническому полотну, блестящему обилием красок, вызывающему конкретно-образные ассоциации.

Специфические особенности избранной структуры отчетливо проступают при суммарном рассмотрении основных линий развития в музыкальной драматургии балета. Обратимся к ним.

Первый акт вбирает в себя три картины, в которых дана слитная экспозиция противоположных образов,— это «Триумф Рима», «Рынок рабов» и «Цирк». В каждой из них на прямой, сквозной линии развития лежит контрастный показ Рима-завоевателя и Рима рабов, все ярче высвечиваются фигуры пленников — Спартака и его жены Фригии. Начиная с третьей картины «Цирк», действие сосредоточивается на трагической судьбе гладиаторов. Сцены в Колизее, где бьются и умирают рабы на потеху патрициев, венчает победа Спартака, который бросает гневный вызов Риму.

Во втором акте усиливается драматизм. Три контрастные картины располагаются в виде трех восхождений к финальной вершине. В то же время каждая картина насыщена своим внутренним развитием. Четвертая, «Казарма гладиаторов», знаменует перелом в действии. Здесь намечается центральная линия героической борьбы. Смерть гладиатора и призывный танец Спар-

¹ См. об этом подробнее во введении книги.

така подготавливают сцену восстания. Пятая картина, «Аппиева дорога», — светлое интермеццо в драме; в балет входят картины природы, игры пастухов. Встреча Спартака с народом становится новой героической вершиной балета.

Драматический конфликт нарастает в завершающей акт шестой картине, «Пир у Красса». В танцах предающихся неге патрициев воссозданы сцены из римской жизни. Правит балом Эгина. В сцене оболышения ею сподвижника Спартака Гармодия завязывается узел предательства. Атмосфере сладострастного дурмана и бездумного веселья стремительно катящейся к гибели империи противостоит очистительный ураган героического восстания. Финал третьего акта — острый переломный момент и высшая кульминация балета, где столкновение противоборствующих сил завершает победа Спартака и его воинов.

Третий акт образуют две контрастные картины — это стан Спартака с его возвышенной мечтой о свободе и стан Красса, исполненный жестокости и предательства. В центре седьмой картины, «Палатка Спартака», его дуэт с Фригией, в котором воедино сплелись песнь любви и гимн свободе. Тут же продолжается линия Гармодия: томясь в разлуке с Эгиной, он бежит из лагеря восставших. В восьмой картине, «Палатка Красса», завершается предательская роль Гармодия, осуществляется коварный замысел Эгины, предвещающая трагический исход восстания.

Действие последней, девятой картины («Гибель Спартака») в четвертом акте подводит к развязке. Спартак и его соратники стремятся на родину, в Грецию, но их подстерегают легионеры. В ожесточенной схватке гибнет герой, рассеяны силы восставших.

Героика, лирика и драматизм, жестокость и скорбь определили основные сферы музыкальной драматургии балета. Интонационная антитеза нашла выражение в ярких, выразительных лейттемах. Гибко сплетаясь, они направляют музыкально-драматическое развитие к кульминационным сценам высокого обобщающего значения, в духе симфонических поэм.

Среди важнейших лейттем, характеризующих лагерь восставших рабов, выделяются три — тема траги-

ческой судьбы гладиаторов, тема любви и скорби, связанная большей частью с Фригией, женой Спартака, а также группа героических тем, которые служат одновременно лейтхарактеристиками Спартака. Именно эти последние лейттемы звучат в самых светлых эпизодах балета, где утверждается мужество восставших, их стойкость и уверенность в победе.

Приглядимся пристальнее к их жизни в музыке балета. Величавой патетикой и драматизмом отмечена тема трагической судьбы гладиаторов. Она зарождается в эпизоде второго боя картины «Цирк» (№ 11 — «Рыбак и рыбка», цифра 37) как характерная цепь уменьшенных септим с постепенно нисходящим «стонущим» ходом на фоне басового тремоло. В своем развернутом виде трагическая тема возникает в четвертой картине, в скорбном монологе умирающего («Казарма гладиаторов»). Приподнятая декламация и выразительные песенные обороты, свобода метроритмики и острая альтерация ступеней лада (повышенная IV и пониженная VIII — эффект расширенного *c-moll* — *C-dur*) призваны передать состояние огромного внутреннего накала. Это прощание с жизнью — не жалоба раба, а взрыв ярости и возмущения против насилия. Поэтому после смерти гладиатора так естествен переход к сцене восстания, тема трагической судьбы, интонационно обновляясь, звучит мужественным призывом к новой жизни (№ 15, цифра 17).

Именно в узловых сценах героической народной драмы, определяя звучание кульминаций балета, трагическая тема вступает во взаимодействие и с темой восстания, и с темой Спартака — в сцене его обращения к народу (№ 18, цифра 29). Особенного драматизма она достигает в сценах гибели восставших и Спартака (№ 41, цифры 18, 20 или № 46, цифра 36 — *Andante maestoso*). Здесь дано глубокое обобщение скорбных настроений народа, силы которого снова оказались скованы.

Центральное место в музыке балета занимает группа героических тем, воплотивших образы Спартака и восставших гладиаторов. Их отличают черты театральной выпуклости, лапидарности, порой граничащие с плакатностью, общая жанровая основа фанфарных кличей, траурно-триумфальных шествий, героических маршей

в ослепительно «белом» звучании меди. Такова, например, тема восстания, несущая активный волевой импульс; зародившись во втором акте («Казарма гладиаторов», № 15), она разрастается в напряженный контрапункт кличей — октавных, квартовых, квинтовых — на фоне тяжелой поступи остигатных басов. Или открывающая балет тема Спартака — торжественный хорал «поющей» меди, которая сопровождает сцены побед героя в финалах первого, второго и третьего актов. Такова и другая ведущая лейттема Спартака, сопутствующая ему на протяжении всего балета. Ее ярко индивидуальный облик подчеркнут окраской D-dur миксолидийского (излюбленного Хачатуряном), активным восходящим движением мелодии по устоям тонического трезвучия, характерной синкопой (от II к V ступени). В зависимости от драматической ситуации лейттема несет образ разной эмоционально-смысловой обобщенности: ее экспозиция, связанная с первым появлением прикованного к колеснице Спартака, окрашена в суровые лиро-эпические тона; в сценах героических, где Спартак предстает как предводитель восстания, она звучит фанфарным кличем. В сценах пасторальных «высвечиваются» иные грани: героическая призывность лейттемы оборачивается пастушеским наигрышем, что подчеркивает почвенные связи Спартака с народом.

Мастерски выполненная модификация ведущей музыкальной лейттемы-образа — одна из ярких находок композитора — открывает дальнейшие возможности ее подлинно симфонического осмысления. Уже в сцене первой победы Спартака в гладиаторском бою (третья картина, «Цирк») рождается новый вариант лейттемы. Фанфарный призыв, обогащенный выразительным «броском» мелодии на уменьшенную октаву с последующим упругим нисходящим движением, предстает в широком развороте. Лейттема звучит у труб и валторн, обретая мужественно-ликующий характер (A-Dur и Des-dur, где A-dur — повышенная D к Des), от нее веет вольнолюбивым духом бетховенского «Прометея».

В этом новом героическом освещении лейттема несет могучий эмоциональный заряд в остроконфликтных сценах балета. В картине «Пир у Красса» она словно обрушивается на патрициев и, сталкиваясь с темой танца-шествия гадитанских дев, вытесняет ее, знаменуя новую

победу восставших (вновь праздничный Des-dur, № 28). Здесь же, в момент кульминации на *fff*, утверждается ее первоначальный лиро-эпический вариант, запечатленный «крупным штрихом». А во второй кульминации-коде — «Чествование Спартака» (финал шестой картины) — стягиваются в узел все героические темы в новом тональном и тембровом освещении. «Тема героя, тема восстания поднимается в гибком, динамичном развитии своеобразной карманьолой — словно предвосхищая революционные бури грядущих столетий»¹.

Различны метаморфозы и пасторального варианта лейттемы — от первого его возникновения в сцене восстания и до последнего, в сцене финального апофеоза (№ 47, 54). В пятой картине («Аппиева дорога», № 15) пасторальный «облик» лейттемы выступает как характеристика народа. Приближаясь к сицилиане, лейттема звучит в C-dur миксолидийском с обилием красочных гармоний. Гобой и английский рожок в сопровождении струнных придают этой чудесной по музыке сцене пейзажный колорит. С новой силой лейттема «вспыхивает» в сцене братания восставших с крестьянами (№ 18, цифра 29). Сочетаясь с лейттемой трагической судьбы, она подготавливает вершину картины — грозный наступательный марш. Здесь «в кулак» собираются основные образы балета — Спартака, гладиаторов, народа.

На кульминации, в маршевом ритме «укрупненно» проходит и тема братства товарищей по борьбе — еще одно важное эмоционально-смысловое обобщение. Нестановочно в первой картине она звучит следом за лейтхарактеристикой Спартака. В ней и страдание поработанных людей, и их непреклонная воля к борьбе. Оттого в четко очерченном мелодическом образе этой лейттемы есть и щемящая острота секундо-квартовых гармоний, и призывность фанфарных кличей. На ней основан выход гладиаторов — суровое шествие обреченных на смерть («Цирк», № 9) — и финальная сцена в преддверии развязки (№ 44, цифры 8 и 20); в сценах сражений андабатов (№ 10, цифра 27) или фракийцев и самнитов (№ 12, цифра 52) лейттеме сопутствуют то интонации мрачного *Dies irae*, то напряженно пульсирующий лейтритм, характеризующий атмосферу боя. Однако

¹ Хубов Г. Арам Хачатурян, с. 370.

в иных ситуациях — в сцене восстания и в финале третьего акта — она дается в новом героическом освещении и, сочетаясь на кульминации с лейттемой Спартака, олицетворяет победу Рима рабов над патрицианским Римом.

Среди кипящего моря героических фанфарно-призывных и маршевых лейттем-образов ярко «высвечиваются» лейттемы скорби и любви Спартака и Фригии. Они вплетены в Танец Фригии (№ 6), в сцену разлуки со Спартаком. Здесь и страдание, полное сдержанной боли, — образ *temento* — «помни о человеке в себе», здесь и радость любви — образ струящегося света. Скорбная лейттема с выразительным секстовым «запевом» на повышенной IV ступени звучит у виолончелей (в расширенном *d-moll*, с подчеркнутой натуральной и фригийской II ступенью) на фоне траурно-маршевого ритма (она близка трагической теме гладиаторов). Это скорбно-патетическое «стояние» (термин Г. Ханбекяна) сменяется «песней любви» — нежная мелодия скрипок (диапазон терции как обращение секстового «запева») на фоне арпеджированных струнных, арф и полнозвучных аккордов валторн. В своем развернутом виде, выливаясь в широкую кантилену, обе темы образуют *Adagio* Спартака и Фригии (№ 32) в светлом патетическом *As-dur*, обогащаясь героическими темами борьбы. Симфоническое дыхание музыки здесь столь велико, что преодолевает грани номера: *Adagio* воспринимается как возвышенная поэма верности и любви. Финальный Реквием в *d-moll* (№ 45) окрашивает обе темы в новые эмоциональные тона; в плаче Фригии по погибшему Спартаку они сливаются с темой трагической судьбы гладиаторов в единый скорбный образ. Его воздействие усиливается благодаря введению женского и мужского хоров. Глубокий драматизм музыки Реквиема обретает вместе с тем черты гражданственности: он воспринимается как гимн великому герою.

Приведенные примеры — лейтхарактеристика Спартака и лейттема скорби и любви — вызывают несомненный интерес своим удивительным эмоционально-смысловым преображением, где эпический рассказ оборачивается грозным маршем, а скорбная песня насыщается героическим звучанием. Разные аспекты одной и той же темы — свидетельство ее симфонического роста — вся-

кий раз определены неповторимым моментом действия — его кульминацией или развязкой. Именно в переломные моменты героической народной драмы лейттемы преобразуются в масштаб — «крупном штрихе» — и, размытая в своем динамичном «волновом» развитии грани номера, обретают новый симфонический размах.

В мастерском сплетении ведущих тем-характеристик, многосторонне обрисовывающих лагерь восставших, — в героике, лирике и трагедии — представлен один пласт музыкальной драматургии. Другой посвящен обрисовке патрицианского Вечного города — Рима, который выступает в двуедином облике — воинственном и «чувственно-развращенном». Рим воинственный во главе с полководцем Марком Крассом близок стилистике плаката: он обрисован сферой помпезно-«маркатных» лейттем с чеканной поступью триумфального марша, в победном звучании тромбонов и труб, усиленном «возгласами» возбужденной толпы (первая картина). Рим «чувственно-развращенный», то притягательный, изнемогающий от роскоши, то несущий опустошение, предстает либо в лейттеме «джазового» характера с вязкой синкопированной восходящей мелодией, либо в развитых сценах «пира во время чумы» (третий акт); в центре их образ коварной и обольстительной Эгины. Ее любовный дуэт с Гармодием — *Adagio* обольщения в ориентальном стиле — сменяется изящно-капризным танцем, переходящим в исступленную оргиастическую вакханалию. Здесь вновь возвращается джазовый колорит, а тембр саксофона становится лейттемом в портрете куртизанки.

Если образ Красса обобщен до символа воинственного Рима, то образ Эгины — воплощение чувственного начала — ярко индивидуализирован, развит, несет в балете тему коварства, предательства. Эгина и Спартак — два антипода, два противоположных полюса героической драмы.

Расширяют панораму враждебных друг другу образов, с одной стороны, Танец молодых фракийцев и Воинственный танец четырех спартаковцев, ошеломляющие стихией мускульных, пружинистых ритмов, а с другой — Танец нимф, медленный, томный вальс с красочными вариациями, и Танец гадитанских дев, перерастающий в воинственное шествие (третий акт).

Вариационное кружение темы с гроздьями нонаккордов на неуклонном басовом остигато нагнетает звучность. Но дурманный образ изоощренной красоты отступает: механистичное движение по строго очерченному кругу, внешне близкое Болеро Равеля, воспринимается как жуткий бездушный ритуал, сеющий смерть. Однако на вершине, на *ff tutti*, в размеренное шествие вторгаются упругие героико-фанфарные темы спартаковцев. Здесь происходит взрыв, столкновение двух враждебных лагерей, двух мировоззрений, двух волей, знаменуя кульминацию балета.

Обобщенная театральность, логика развития-укрупнения лейттем-характеристик, огромные антитезы в столкновении противоборствующих сил обнаруживают яркий образец поэмно-симфонической структуры балета.

Ее особенные черты ярко проступают в избранных композитором формах-композициях. Они представлены достаточно разнообразно. Хачатурян не отказывается вовсе от принципов классической структуры. Доказательством тому является первая картина — «Триумф Рима», которая задумана как пролог балета. После вступления — славы Спартаку — композитор создает масштабную трехчастную форму. Ее крайние разделы связаны с характеристикой толпы, Рима, Красса, особенно тяжеловесное помпезное шествие завоевателей (цепь кварт- и секстаккордов — C — A — F — D), а в центре — крупно, рельефно — дан эпизод появления Спартака с его возвышенной, благородной ре-мажорной темой. В прямолинейных сопоставлениях, в броской подаче контрастно развернутых разделов формы есть черты фрески-плаката.

Хачатурян — художник, склонный к могучей экспрессии, мастерство которого сказывается и в композициях, насыщенных непрерывным музыкальным развитием. Пример такой сквозной симфонической формы есть в картине «Цирк», где создано сплошное нарастание от первых сумрачно-тревожных танцев-игр к финальному массовому бою фракийцев и самнитов и где впервые появляется ослепительная героическая тема Спартака.

Дальнейшее развитие сквозных симфонических форм дано во втором акте. Эта новая грандиозная героическая фреска содержит интересный пример слияния черт классической структуры с поэмною. Композитор при-

бегают здесь к композиции «рассредоточенного» рондо, объединяя две картины — четвертую («Казарма гладиаторов») и пятую («Аппиева дорога»). Трагическая доминантная тема гладиаторов выступает как рефрен (№ 14), чередуясь с двумя эпизодами. Первый — «Призыв Спартака и начало восстания» (№ 15), куда вошел и рефрен в новом динамизированном тональном освещении (d-moll, цифра 17). Второй эпизод совпал с началом пятой картины; в нем два номера — «Аппиева дорога» (№ 16) и «Появление Спартака, Фригии и гладиаторов» (№ 17), где в сцене братания вновь гордо взмывает тема-рефрен (на этот раз в f-moll). Тем самым третий номер — «Сцена восстания» (№ 19) — становится кодой этой масштабной композиции.

Беспрерывно нарастающие звуковые лавины подобно морским волнам, набегающим друг на друга, размыывают грани уже не номеров, а целых картин. Здесь запечатлелось мастерство композитора в создании подвижных массовых сцен, в показе бурлящей стихии жизни.

В отличие от сквозных симфонических форм, характеризующих лагерь Спартака, в обрисовке римских патрициев (первая или шестая картина — «Пир у Красса») преобладают в основном архитектурно замкнутые формы — вариации, сюиты, трехчастные или рондо (Танец нимф, Adagio Эгины и Гармония, Танец Эгины, Танец гадитанских дев — без финала).

Однако есть примеры активного взаимодействия и синтеза различных музыкальных форм. Так, в основе шестой картины — большая танцевальная сюита, где тонко претворена атмосфера сладострастной неги. Кажется бы, тематическое единство, внесение вариационных приемов придают черты цельности разнообразным, но общим по настроению танцам¹. Однако сюита «рассредоточена» (как и вышеупомянутое рондо)². Контрастная череда танцев дважды нарушается: рамки формы раздвигает то классическое *Pas de deux*, то кульминационная симфоническая сцена, знаменующая

¹ Музыка сюиты во многом навеяна гликинским «Русланом» — сценами обольщения дев Наины, традицию которых плодотворно развил Римский-Корсаков в фантастически обольстительных женских образах (вплоть до Шемаханской царицы).

² Подобный пример, но более скромных масштабов, есть во второй картине («Рынок рабов»).

победу Спартака. Далее сюита возобновляется, но служит уже характеристике победителей; сюда входят поражающие мужественностью и силой героические танцы (Танец молодых фракийцев с мечами, Воинственный танец трех спартаковцев).

Тем самым в шестой картине, а также четвертой и пятой, объединенных рондальным приемом, новаторски преобразована композиция в целом. Классические формы и структурные принципы вступают во взаимодействие не только друг с другом (сюита и *Pas de deux*), но и с развернутыми сценами, в которых выявляется структура иного порядка — поэмно-симфоническая.

Чтобы умножить примеры, обратимся к последним актам балета (третий и четвертый). Конечно, здесь есть свои «опорные стержни» (Б. Асафьев), например томный Танец гетеры или Общий танец воинов, архитектурно замкнутые по форме, или Вариация Эгины и Гармония (восьмая картина), или же жанровая зарисовка, изображающая Пляску пиратов (девятая картина). Каждая последующая сцена развивает действие предыдущей, чему способствуют лейттемы любви, скорби и трагической судьбы гладиаторов, а в апофеозе утверждается пасторальная тема Спартака. Так торжествуют принципы сквозной симфонической формы, решенной в духе поэмы высокого драматического напряжения.

В развернутые композиции народно-массовых сцен вписаны образы героев. Это олицетворяющий революционно-действенное начало балета отважный фракиец, для которого борьба за свободу и верность любви есть смысл жизни. Или Фригия — «романтическое отражение эллински благородного, мужественного характера Спартака» (Г. Хубов). Контрастная ей Эгина — дразнящая, опьяняющая, но внутренне холодная. Или — олицетворение Рима — бездушный полководец Красс. Или же поддавшийся чарам Эгины безвольный юноша Гармодий. Так в законченности музыкальных характеристик основных героев сказалась прокофьевская традиция.

С портретами героев связаны интересные творческие процессы переосмысления классических балетных форм. Несомненным достоинством партитуры Хачатуряна явилось выдвижение и усиление мужской вариации-моно-

лога, обращенного к массам и тем самым ставшего выражением героической идеи борьбы и подвига. Таков Танец свободы Спартака (№ 14, цифры 5 и 7) или «Рассказ Спартака», обращенный к крестьянам (№ 18, цифра 29).

Получила развитие и драматическая вариация-монолог — «Смерть гладиатора» (№ 14), и Вариация-танец египетской танцовщицы (№ 4) с ярко выраженным ориентальным колоритом — подлинная жемчужина балета. Примером контрастного индивидуализированного решения стали вариации двух героинь — монолог скорби и любви в Танце Фригии (№ 6) и монолог сладострастия жрицы любви Эгины (№ 25). Характерно, что они, подобно другим примерам, закрепили определенный прием «укрупнения» состояния героя массовой сценой. Танец Фригии, развернутый в *Adagio*, обобщил финальный Реквием; танец Эгины — эффектный, бравурный, стремительный вальс — вакханалия пирующих гостей, где глиссандирующие тромбоны, острые синкопы, «подстегивающие» остигатные басы усилили и обнажили гротескные черты. В джазовой пульсации ритма предстала картина разнузданной оргии. Примеры можно умножить. Таковы вариации Спартака, словно вписанные в героические сцены восстания. Тем самым определенные эмоциональные состояния в вариациях героев, укрупненные массовой сценой, способствуют разграничению сфер, обостряя выражение интонационных анти-тез.

Новаторским прочтением отмечены и традиционные формы балетного дуэта. Вдохновенную поэму любви — *Adagio* Спартака и Фригии (№ 34) — наполняют образы окружающей жизни. Музыка передает не только ощущение красоты природы, но и шум героической битвы — прекрасная любовная песнь обогащается новым эмоционально-смысловым содержанием.

Своеобразно решено и *Pas de deux* Эгины и Гармония (№ 23—25) — дуэт мнимого согласия. Это сцена коварного обольщения, которое происходит в душном, строго очерченном пространстве дворца, в атмосфере праздничного пира.

Конечно, в балете предполагается и конфликтный мужской дуэт-поединок Спартака и Красса. Сценическое обоснование для него есть в партитуре (№ 46), но

тематическое наполнение образов здесь неперсонифицировано (музыкальное развитие захлестывают формулы общего движения). Поэтому для постановки в Большом театре композитор дописал музыку, насытив дуэт широким симфоническим дыханием.

В характеристике враждующих лагерей значительную роль обрели и ансамблевые танцы. Это Танец гадитанских дев или мужественные пляски воинов и Спартак в финале второго акта и другие.

Однако главным завоеванием композитора явилось выдвижение на первый план народно-массовых сцен, в чем сказалось плодотворное развитие традиций советского балета 30-х годов. Героическое восстание (№ 15, 19), зарисовки из жизни пастухов (№ 16) и могучее братание гладиаторов с крестьянами (№ 17), символизирующее растущую лавину народно-освободительного движения,— всё это обрело дотоле невиданный размах, широту, масштабность.

Развивались и обновлялись найденные в «Гаянэ» образы, приемы, средства выразительности. Откристаллизовался, стал более обобщенным национальный стиль музыки балета. Композитор решил здесь важнейшую проблему музыкального языка. Если «Спящая красавица» Чайковского — это «французская сказка, сопровождаемая на русский лад» (Г. Ларош), то «Спартак» Хачатуряна — это античная история, рассказанная армянским художником, глубоко оригинальным и самобытным. Отсюда, как и в «Гаянэ», концертах или Второй симфонии, возникают ассоциации с импровизациями ашугов и народными армянскими заплачками (Танец египетской танцовщицы, Танец Фригии, Вступление к четвертому акту и другие номера).

Богаче стало пиршество мелодий и ритмов — танцевальных и маршевых. Свежие и оригинальные находки композитора в сфере гармонии¹ и лада (переменного, расширенного мажора-минора, фригийского, миксолидийского²) дали могучий импульс к дальнейшему обогащению партитуры. Усилилась драматургическая роль

¹ Подробнее см.: Конен В. Современность и история. — Сов. музыка, 1957, № 5.

² «Хачатурян мыслит в ладовой сфере народной музыки» (Хубов Г. Арам Хачатурян, с. 121).

канонических имитаций (№ 17) и различных видов противодвижений, особенно контрастно-тематической полифонии в сочетании различных лейттем, в соединении полимелодических линий¹. Усилилось и пристрастие к органным пунктам, которое, по признанию композитора, шло от восточной музыки с присущим ей ощущением протяженности, длительности в разворачивании образа². Повылся интерес к остинато, столь характерный для современного композиторского творчества³.

Щедрой выдумкой, смелостью и оригинальностью замысла поражает оркестровка «Спартак». «Драматургия тембров» сказывается то в обращении к «много-слойным» tutti, смешанным краскам в кульминационные моменты (третья, четвертая, шестая картины), то в выделении разнообразной гаммы солирующих инструментов — трубы («клич» Спартак), виолончели (Фригия), саксофон (Эгина), тромбоны (Красс) и другие. Политембровость определила характерную черту оркестрового стиля Хачатуряна, а только наметившаяся в «Гаянэ» лейтмотивная техника претворилась в разветвленную систему, ставшую принадлежностью его симфонического почерка.

Значительно возросло драматургическое мышление композитора, глубже стало гражданственное осознание мира. Если ранее массовые сцены решались на фоне природы, быта или трудовых буден, то теперь они обрели могучее социальное звучание. Яркое выявление конфликта в условиях нового, героического жанра дало в «Спартаке» толчок к новому развороту интонационных антитез, к последовательному взаимодействию враждующих лагерей. Бóльшего разнообразия достигли балетные формы. Заново драматургически осмысленные композитором вариации, Adagio, ансамбли укрупнились в народно-массовых сценах, которые стали подлинными кульминациями. Преобразились и музыкальные формы: если в «Гаянэ» сюита выполняла экспозиционную функцию, характеризуя быт, нравы, обычаи,

¹ См. интересную работу Г. Чеботарян «Полифония в творчестве Арама Хачатуряна» (Ереван, 1969).

² Шнейерсон Г. Арам Хачатурян. — М., 1958, с. 21.

³ См.: Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — Сов. музыка, 1965, № 7.

то в «Спартаке» она (как и рондо) стала действенной. Однако главенствующее положение в балете заняла сквозная симфоническая форма, выдвинув «крупный штрих». Именно эта эффективная форма и принципы ее развития явились признаком новой поэмно-симфонической структуры, которая пришла на смену классической.

«Спартак» А. Хачатуряна не только закрепил тему революционной романтики освободительной борьбы, но и способствовал выдвижению одного из ведущих жанров советского балетного театра — жанра героической народно-социальной драмы.

Глава III

От поэмы к социальной драме

Кара Караев пришел в балетное искусство, имея уже серьезный опыт в сфере музыкального театра. Опера «Вэтэн», созданная им совместно с Д. Гаджиевым, стала значительным этапом в истории азербайджанской музыки. Именно при решении современной темы, связанной с Великой Отечественной войной и дружбой народов, раскрылись главные стороны таланта Караева — театральность мышления, острая характеристичность образов, опора на азербайджанский и русский фольклор, интонационная контрастность в обрисовке противоборствующих сил. Тогда же композитор много работал в драматическом театре и кино, что также способствовало развитию театрального дарования.

Балетное творчество углубило найденное и выдвинуло новые черты — стремление к обобщенной образности, симфонической манере письма, а шире — к пластическому видению окружающего мира — картин прошлого и современности. Два балета — «Семь красавиц» и «Тропую грома» — явились важными вехами в эволюции творческого стиля Кара Караева. Но они не стали пройденным этапом: на протяжении почти тридцати лет композитор возвращался к образам своих героев. Примером тому явились не только симфонические сюиты, созданные на материале музыки балетов, но и различные их редакции. Все возрастающий уровень развития советского музыкально-театрального искусства подсказывал композитору пути совершенствования замысла в обновленной музыкально-сценической драматургии.

1

Первый балет Кара Караева «Семь красавиц» — один из самых романтических и поэтичных в ряду нацио-

нальных балетов¹. В нем ярко проявились своеобразие и красота народной азербайджанской музыки, которой отдал щедрую дань любви тогда еще молодой композитор. Немало способствовало этому и обращение к замечательному литературному памятнику XV века — вдохновенной поэме Низами. История и притча, философские назидания и миф, причудливая фантастика и поэзия любви — все сплелось здесь воедино². «Трудно найти другую такую область искусства, — отмечал композитор, — которая бы так органически сочеталась с произведениями Низами, черпала бы в них бесконечные темы и краски, как музыка...»³

В увлекательном повествовании Низами хроники правления шаха Бахрам-Гура чередуются с авторскими отступлениями и вставными новеллами. Однако поэтико-философский жанр средневековой литературы далек от специфики балетной сцены. Авторы либретто И. Изаят-заде, видный азербайджанский театральный деятель, и писатель С. Рахман подвергли литературный источник существенной переработке, сохранив лишь главные нити повествования. Была введена и новая сюжетная линия народа, подсказанная теми страницами поэм Низами, где гневно обличались феодальный гнет и насилие. Действенный образ семи ремесленников, олицетворяющих народ, был навеян образом семи узников-правдолюбцев, осуждающих Бахрама за жестокое правление (из семи новелл-жалоб). Таким же собирательным, обобщающим стал образ Айши, простой девушки из народа, отсутствующий у Низами, но воплотивший черты других его героинь — преданной Лейли или красавицы Ширин.

Одновременно с либретто сочинялась музыка. Вскоре после завершения балета в октябре 1951 года состоялось широкое его обсуждение, которое дало толчок композитору к новому осмыслению и переработке драматургии. В создании второго сценарного плана по

¹ Ему предшествовала оркестровая сюита, отмеченная яркостью колорита, жанровой характерностью; ее первое исполнение состоялось 13 октября 1949 года в Баку под управлением Ниязи в дни смотра творчества азербайджанских композиторов.

² «Семь красавиц» — одна из самых красочных поэм «Пятерницы» Низами.

³ Цит. по кн.: Карагичева Л. Кара Караев, с. 58.

мотивам поэмы Низами действенную помощь композитору оказали либреттист Ю. Слонимский и балетмейстер П. Гусев. Иной поворот сюжета ярче выявил романтическую любовь Айши к Бахраму, тему народа и помог углубить конфликт, связанный с фантастической сферой семи красавиц и мотивом предательства Визиря. Конечно, в новой редакции балет мог быть решен и как драма с ярким социальным акцентом. Но композитор прочел легендарный сюжет как лирико-драматическую поэму, сохранив ее социальную окраску, и в этом жанре подчеркнул возвышенную, гуманистическую идею¹.

Вдохновенный балет Караева отмечен мелодической красотой, национальной самобытностью и мастерством симфонического развития образов. «Музыка, несомненно, составляет сильнейшую сторону произведения, от нее в значительной мере исходят одухотворенность, эмоциональная сила балета»².

Драматургия «Семи красавиц» опирается на две основные музыкальные сферы: с одной связаны Айша, ее брат Мензер и семь ремесленников, с другой — шах Бахрам, Визирь, придворные; их контрастное противопоставление друг другу способствует обобщенно-образному выявлению конфликта.

Главная героиня Айша воплощает лучшие стороны народа — чистоту, веру в справедливость, мужество. Ее музыкальная характеристика дана в Прелюдии к балету (№ 1) и в начальных сценах первого акта. Задорная Вариация Айши (№ 5), шутливый Танец-игра Айши и Мензера (№ 6) или же Танец с рогом (№ 9) приближены к народным истокам азербайджанской музыки; в своеобразии ладовой окраски синкопированной мелодики, в метроритмических переборах и остинатности проглаживают характерные национальные черты, мастерски преломленные композитором.

Ярко раскрывается внутренний мир девушки в лирическом дуэте с Бахрамом (№ 8). Зародившееся чув-

¹ Премьера балета состоялась в Баку, в Театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. Либретто И. Изаят-заде, Ю. Слонимского, С. Рахмана, постановка П. Гусева, дирижер К. Абдуллаев, художники Ф. Гусак и Э. Алмас-заде.

² Ж и т о м и р с к и й Д. Новый азербайджанский балет. — Лит. газ., 1953, 20 янв.

ство любви выливается в светлую и нежную песнь. Ее тема, в духе азербайджанского мелоса с характерной орнаментальной мелизматикой, отмечена напряженным током длительного развертывания; в ней — синтез кантиленности и декламационности с инструментальным началом. Дуэт — типичный образец симфонизированного *Adagio*.

Любовь простой девушки обретает высокий этический смысл в большом танце действия (№ 28) и особенно в финальных *Adagio* (№ 41, 46): Айша, гневная вестница угнетенного народа, закликает Бахрама покинуть страну, которую он разорил и предал. Отважный поединок Айши с Бахрамом окрашивается драматизмом: в широкий разворот темы любви вторгается захлебывающийся клич трубы, словно яростный голос Бахрама; фактура уплотняется, регистровое расширение приводит к многоярусной композиции, и на кульминации наступает развязка — Бахрам смертельно ранит девушку. Жертвенная любовь Айши не в силах духовно преобразить шаха, однако она открывает глаза народу, который с гневом изгоняет Бахрама за пределы страны.

Судьба Айши сплетается с судьбой народа, который показан в состоянии тревоги, радостного воодушевления или скорбным и протестующим. Линия народа намечена уже в первом акте, где крестьяне-ополченцы уходят на войну. Мужественный характер народа предстает в Воинственной пляске (№ 11), в духе народной героической музыки «джэнги» с типичной для нее броской, многократно повторяемой ритмоформулой, переборами двух-, трехдольного метра, имитацией ударного инструмента в басу¹. Центральное же место в балете занимают две жанрово-танцевальные сюиты — «Площадь ремесленников» (второй акт) и «Деревенский праздник» (четвертый акт). Шумная многоликая толпа обрисована подвижными играми-плясками, где выделяются то героический танец семи ремесленников, то пленительная лирика пастушеского напева, который наигрывает саячи², или же «Танцевальная игра крестьян», изобра-

¹ Жанр «джэнги» — воинственная народная музыка, на основе которой советские композиторы Азербайджана создали боевые танцы, пляски (У. Гаджибеков, С. Рустамов и другие).

² С а я ч и — старейший из пастухов, исполнитель календарных обрядовых песен в Азербайджане.

жающая сбор винограда. Музыка народных сцен — пример глубокого постижения композитором поэтического искусства ашугов — импровизационной стихии мугама с его свободным, вариантным развитием мелоса — или многожанрового танцевального фольклора с прихотливой метроритмикой и ладовой раскраской.

Новыми действенными чертами облик народа обогащается в конфликтных ситуациях. Таковы смятение и негодование ремесленников в сцене ограбления (№ 17) или в кульминационной сцене разорения крестьянской земли (№ 40). Уничтожение урожая слугами Визиря, обрекающее людей на голод, — Танец вытаптывания полей — вызывает ужас и страдание народа; рождается печальное шествие в трехдольном размере. Но горестное остигание плача прославляют голоса гнева и протеста. Музыка инструментального «хора» обретает драматическую силу звучания, вызывая ассоциации с народными сценами опер Мусоргского. Однако завершает балет лаконичный эпизод-кода — героическая музыка знаменует победу ремесленников.

Народу и его героям противостоят враждебные силы, чьи образы последовательно развиты в музыкальной драматургии: они предстают в двух обликах — как чувственный соблазн, воплощенный в образах семи красавиц, и как жестокое насилие. Если фантастическая тема красавиц выступает как наваждение, роковое влечение Бахрама, призванное обрисовать его отчужденность от народа, то характеристика Визиря и его слуг становится олицетворением жестокости. Правитель и его наместник — Бахрам и Визирь — несут в балете тему деспотичной власти.

Образ чувственных наслаждений Бахрама намечается уже в Интродукции (№ 2); лейттема семи красавиц возникает словно шелест ветра — мерцающий, колеблющийся свет прихотливых ладогармонических сочетаний, мажоро-минорных красок. Завораживает и романтический вальс хрупких, ускользающих видений. Этот фантастический мир тревожит и манит Бахрама.

Дальнейшее его развитие — в дивертисментной сюите семи красавиц (№ 31, третий акт); чувственная лейттема открывает портретную галерею ярко индивидуализированных музыкальных характеристик — Индийской, Византийской, Хорезмской, Славянской, Магриб-

ской и Китайской красавиц. Завершает волшебную феерию развернутое *Adagio* Бахрама с прекраснейшей из прекрасных — Иранской красавицей — и вихревой романтический Вальс-кода. Мечта претворилась в действительность: семь красавиц из семи частей света поведали шаху свои удивительные истории.

Красочная музыка танцев ошеломляет разнообразием причудливой мелодики, метроритмической гибкостью и богатством гармонического языка; в ней отражены тончайшие нюансы лирических чувств — от томления, неги, кокетливой игры до бушующей страсти и торжествующей любви. Сюита — яркий образец живописно-колористического мастерства Караева.

В финале балета, в последней встрече Бахрама с фантастическими видениями (№ 43, четвертый акт), слабеет сила их чар, наплывом возникает вальс-воспоминание, ныне обретающий минорную окраску, тускнеет и рассыпается лейттема красавиц, а вместе с ней исчезает мираж.

Иное обличье враждебного начала выступает в гротеске, который предстает как обобщение через жанр марша либо острохарактерного танца. В маршевом ритме угрюмо чеканится тритоновая тема Визиря в сцене его заговора против Бахрама (из № 11, первый акт). Гротескный характер принимает и танец-марш наглых слуг Визиря (финал первой картины первого акта): симфонические вариации звучат на большом динамическом нарастании. Облик самого Визиря запечатлен в сцене-монологе (№ 18, второй акт), где оркестровое вступление подготавливает острогротесковый Танец жажды власти и богатства. По меткому наблюдению Л. Карагичевой, «танец Визиря — пародия на народный азербайджанский танец, и поэтому типичные для последнего черты (характерная ритмическая фигура сопровождения, традиционная ритмическая группировка, кварто-квинтовые гармонии, свойственные ашугским, в том числе и танцевальным формам, и другие) соединены с чертами, ему чуждыми (интонации уменьшенной терции, тритона, преобладание уменьшенных гармоний, метр 5/8 — во второй теме, характерная судорожность ритмов и т. п.)»¹. Продолжая сравнение, можно отме-

¹ Карагичева Л. Кара Караев, с. 114.

тить, что в пляске торжества ненависти и злорадства Визиря (в финале второго акта и всего балета) пародийные черты усиливаются, достигая обличающе-гротескного выражения (№ 42).

Подлинной кульминацией темы власти в балете становится Шествие-марш — сцена встречи шаха, которая разрастается в развернутое симфоническое полотно (№ 1). Сочетание марша с призывной фанфарой (лейт-мотив Бахрама, знаменующий его приближение) выдвигает принцип двойных вариаций; мощное слияние этих двух тем завершает сцену.

Если в дивертисменте красавиц проглядывает глинкавская традиция танцев обольщения дев Наины из «Руслана», то в Шествии получила развитие традиция, идущая от Марша Черномора через Шествие в «Золотом петушке» Римского-Корсакова к современному воплощению враждебных образов в духе Шостаковича. Оттого так органично фокусируются здесь черты фантастические и гротесково-зловещие: острые ладогармонические и тембровые краски усиливают механистичный повтор темы в динамическом нагнетании всей оркестровой звучности.

Вторая кульминация враждебного начала — Танец вытаптывания (№ 39) — это злобный действенный галоп с нарочито обнаженной ритмоформулой в резком тембровом обрамлении малой флейты и меди с ударными. В «долблении» параллельных квинто-квартových созвучий пародируются приемы игры на народных инструментах. Обобщенный характер образа насилия подчеркивает вторгающаяся в грозном звучании тромбонов тритоновая тема Визиря. По словам Д. Шостаковича, «здесь музыка соединяет в себе обличительный гротеск и драматизм» и «подчеркивает жестокость, тупую, мертвящую силу деспотизма»¹.

Если в характеристике Айши и семи ремесленников преобладают распевная лирическая мелодика и танцы национального происхождения с богатой ладогармонической и тембровой окраской, то в обрисовке шаха, Визиря и его слуг фольклорные элементы сочетаются

¹ Цит. по кн.: Караев К. Статьи. Письма. Высказывания. — М., 1978, с. 61.

с увеличенными ладами, напряженной ритмикой, резкими диссонансами, обретая пародийную гротесковую трактовку (марш, шествие, танец).

В сопоставлении и четком разграничении интонационных сфер проявилось творческое развитие метода широких антитез, закрепленных в балетной музыке 30—40-х годов. Однако две противоборствующие силы в «Семи красавицах» Караева не вступают во взаимодействие. Тем не менее контрастное противопоставление народа правителю способствует выявлению идеи обреченности власти, сеющей разорение и смерть. Переключение же главного конфликта в сферу любви Айши к Бахраму усиливает возвышенный склад музыкального повествования, выдвигая поэнное начало.

В последовательном использовании дуэтов-*adagio*, которые явились лирическими вершинами балета, а также в обращении к сюите сказалось плодотворное развитие принципов классической структуры. Именно развернутые сюиты составили основу общей композиции балета и явились опорными звеньями всех четырех актов. Такова «Площадь ремесленников» во втором акте, посвященная характеристике народа, или две сюиты третьего акта — одна обрисовывает дворцовый быт, другая портреты семи красавиц, искушающих Бахрама (пятая картина), или жанровая сюита «Деревенский праздник» в четвертом акте (шестая картина). Но композитор обогатил традицию: он ввел действенные моменты, которые преобразили сюиту. Так, Марш сборщиков податей активизировал сюиту ремесленников, а Танец вытаптывания прервал череду танцев сюиты «Праздник урожая» и стал носителем острого, переломного момента.

Новаторство композитора проявилось в привнесении действенного начала и в танцы-характеристики. Таковы танец-единоборство Мензера и Бахрама (№ 7), ансамблевый танец второго акта, в котором мольбы Айши об освобождении семи ремесленников сменяются гневным обличением шаха Мензером (№ 28), или массовый танец третьего акта, где в непрерывной смене эпизодов ярко обобщены скорбь и возмущение народа (№ 40). Одновременно возросла роль действенного начала в характеристике отрицательных героев, и прежде всего Визиря (в плясках второй, третьей и шестой картин).

Создание гротескного обобщения в танце явилось крупным завоеванием композитора.

Наряду с архитектурно-замкнутым принципом в балете широко использован сквозной принцип. Караев наметил ряд броских лейтмотивов, которые определили интонационные сферы и способствовали выявлению конфликта: величавый и скорбный, связанный с обрисовкой народа, призывный, характеризующий Мензера повелительный, фанфарный — Бахрама, печально-нисходящий — Айшу, судорожно-тритоновый — Визиря, мерцающий, фантастический — семь красавиц. Конкретизация интонационно-образного содержания в лейттемах и их последовательное развертывание усилили целостность музыкальной драматургии балета. Примером тому явились реминисценции лирических лейттем Айши, повторы лейттемы заговора в кульминационном шествии, уже упомянутый Вальс семи красавиц в финале балета и т. п.

Принцип звукоарок — перестановок-повторов номеров на дальних расстояниях — заставляет вспомнить прокофьевскую традицию. В умении создать на основе ведущих лейттем балета поэтические обобщения большой эмоционально-смысловой выразительности ярко проявился симфонический принцип мышления композитора. «Музыка «Семи красавиц», — отмечает Д. Шостакович, — подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием. Почти весь балет воспринимается как цельное, непрерывно развивающееся и нарастающее музыкальное действие»¹.

Особенно следует отметить синтез танцевального симфонизма с разнообразными формами азербайджанского фольклора, что придало черты неповторимой самобытности партитуре «Семи красавиц». Сочетание же в музыкальной драматургии различных структурных принципов — классического с симфоническим — при повторе номеров-эпизодов в духе Прокофьева открыло возможности для дальнейшего совершенствования замысла. В канун своего шестидесятилетия в 1978 году Караев создал новую редакцию, где усилилась обобщенная образность, возобладало поэмное начало.

¹ Караев в К. Цит. кн., с. 60.

В то время, когда музыкальные театры Москвы и Ленинграда еще осваивали балет «Семь красавиц», рождался новый замысел. Идея создания балета «Тропую грома» по роману южноафриканского писателя Питера Абрахамса возникла в стенах Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова в 1950 году. Ее подсказали сценаристу Ю. Слонимскому молодые артисты балета Н. Петрова, Т. Базилевская, Ю. Григорович. Вскоре с готовым либретто ознакомился Кара Караев. Новый замысел захватил его. «Поднятая в романе большая социальная тема, которая раскрывается писателем через взаимоотношения героев, а именно, право на простое человеческое счастье «цветного» с белой девушкой, глубоко затронула меня. Персонажи ярко представились мне в музыкальных и сценических образах»¹. Летом 1956 года композитор завершил клавишную часть, а годом позже партитуру и передал ее театру. Вскоре к работе над спектаклем приступил хореограф-постановщик К. Сергеев.

4 января 1958 года состоялась премьера «Тропую грома», вызвавшая интерес и одобрение широкой прессы². Одновременно, следуя традиции Прокофьева, композитор создал одну за другой балетные сюиты, с успехом исполненные в Баку в октябре 1958 года (под управлением Ниязи), и в Москве в феврале 1959 года (дирижер Н. Аносов). Так музыка вошла в программы симфонических концертов.

Следом за Ленинградом премьеры балета состоялись в Москве в Большом театре СССР (филиал)³ и в Баку в Театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова⁴, а затем в ряде городов нашей страны и за рубежом — в Японии, Болгарии. Началась большая жизнь

¹ Новый балет Кара Караева. Новости литературы и искусства. — Бакинский рабочий, 1959, 29 июня.

² Либретто Ю. Слонимского, постановщик К. Сергеев, дирижер Э. Грикуров, художник В. Доррер, Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова.

³ Постановщик К. Сергеев, дирижер Е. Светланов, художник В. Доррер. 27 июля 1959 года.

⁴ Постановщик К. Сергеев, дирижер Ниязи, художник В. Доррер, главный балетмейстер Г. Алмас-заде. 25 декабря 1960 года.

новаторского произведения Караева, удостоенного в 1967 году высшей награды — Ленинской премии.

«Пойте песнь нашего времени, дети. Не о ненависти. Не о войне. Пойте о любви. Велите земле — да восстанет от ложа мук, разорвет цепи и поет, ликуя. Велите утру, и полдню, и сумеркам, и ночи — да возвысят голос и поют песнь нашего времени. Не о ненависти, но о любви...»¹. Эти замечательные слова П. Абрахамса избраны композитором для ариозо меццо-сопрано в Интродукции.

«Песней нашего времени» можно назвать балет. «Любовь Ленни и Сари, наших современников, зовет к светлому будущему. Именем любви народ поднимается на защиту героев, которые ради любви стали на тропу грома»². Обратившись к теме борьбы против колониального гнета и расовой дискриминации, жгучей проблеме XX века, композитор тем самым продолжил магистральную линию советского балета.

Успех в решении ответственного идейно-художественного замысла был во многом определен романом П. Абрахамса. Запрещенный у себя на родине, он завоевал широкую популярность в Советском Союзе — не только в различных литературных изданиях, но и в театре, и в кино.

Идея романа отражена в драматически насыщенном сюжете. Любовь мулата, учителя Ленни Сварца, к белой девушке Сари, дочери Герта Вильера, помещика Стиллефельда, не согласуется с расистской моралью капиталистического мира и поэтому обречена на гибель. Героизм двух погибших молодых людей становится символом борьбы всей угнетенной Африки. Писатель правдиво и выразительно запечатлел пробуждение сил Черного континента, рвущего цепи рабства.

Перед либреттистом стояла нелегкая задача, когда он приступил к разработке столь сложного и, казалось бы, далекого от выразительных возможностей хореографии сюжета. «Стремление отождествить роман и балет всегда будет дискредитировать и то и другое,— подчеркивал Ю. Слонимский.— Верность оригиналу

¹ Абрахамс П. Тропой грома.— М., 1949, с. 159.

² Слонимский Ю. Краткое предисловие к программе первого спектакля «Тропой грома». — Л., Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1958, 4 янв.

требует сплошь и рядом отступления от ситуаций романа, взамен которых необходимо сочинить свои, отвечающие и замыслу писателя, и нуждам балетного театра»¹.

По сравнению с литературным первоисточником в либретто обобщены некоторые драматические события, сокращено число действующих лиц (вовсе исключены сумасшедший Сэм, сын торговца Исаак, англичанин-антрополог и другие). Однако характеры главных персонажей углубились, заблистали новыми красками, вместо Мейбл и ее несчастной любви был введен образ юной Лиззи, младшей сестры Ленни, и ее дружка Ларри. И хотя противоречивость натуры негритянки Фанни (Фиэты) не отразилась в сценарии, зато рельефно показана ее ненависть к белым угнетателям. Новые героические черты обрел характер негритянского учителя Мако. Наряду с интермедийной сценой со служанками сценарист ввел отсутствующие в романе эпизод «Видение счастья», сцену вербовки и финальное шествие, которые сделал важными вехами в развитии сюжетного действия.

Подобные изменения правомочны, ибо вызваны требованиями концентрации действия, необходимыми при «прочтении» литературного произведения средствами музыки и хореографии. И все же в обрисовке отношений Ленни и Сари порой недостает мужественных красок, особенно в момент трагической развязки; в отдельных же сценах ощущается перегруженность внешними событиями.

Спустя примерно десять лет в Ленинграде состоялось возобновление балета во второй музыкально-сценической редакции², которая послужила основой большинства театральных постановок. В новую редакцию композитор внес свои коррективы, максимально «ужав» событийную сторону либретто. И хотя в целом структура балета сохранилась, сократился финал, из которого ушла сюита старинных танцев гостей Герта и эпизод «Видение счастья». Из второго акта в третий была

¹ Слонимский Ю. Из заметок сценариста. — Театральный Ленинград, 1958, № 1, с. 9.

² 7 декабря 1967 года. Постановщик К. Сергеев, дирижер Ю. Гамалей, художник В. Доррер.

перенесена сцена вербовки, что усилило действенное начало и обострило конфликт¹.

Одна из серьезных проблем, с которой столкнулся Караев, заключалась в необходимости воскресить малоизвестный пласт южноафриканской музыки в его древнем и современном звучании. Немало трудностей пришлось преодолеть композитору при музыкальном воспроизведении быта, нравов, обычаев народов Африки. В последние десятилетия музыка негров на Западе не раз подвергалась искажению из-за эстетского любования фольклором. Подлинные образцы южноафриканской музыки пришлось разыскивать и тщательно изучать. Поэтому подготовка к сочинению балета и ознакомление с имеющимися материалами, по признанию Караева, заняли больше времени, чем сама работа над партитурой. Тогда же важно было определить и метод отбора материала. По свидетельству автора, неоценимую помощь принесло ему изучение творческих принципов русских композиторов-классиков, бережно и чутко разрабатывавших национальную музыку разных народов.

Продолжая традицию, Караев то цитирует подлинный напев, то создает свой, в духе негритянской музыки. Порой народная попевка служит лишь исходной интонацией, которую композитор затем развивает со свойственной ему изобретательностью и мастерством. Именно так найдена характеристика Ленни, близкая негритянским трудовым песням. Ее начало составили первые два такта национальной мелодии, но дальнейшее развитие было сочинено композитором.

Стремясь воссоздать музыкальный облик современной Африки, Караев обращался к фольклору юга и севера, запада и востока континента. Так, например, картина вельда — холмистых просторов степи — навеяна флейтовой импровизацией племени кисси, живущего на западе Африки. Отсюда берут начало трихордовые попевки, их свободное варьирование, богато изукрашенное орнаментом терцовых форшлагов и нисходящими глиссандо (заполняющими скачок на нону).

¹ Подробнее об истории создания балета см.: Слонимский Ю. Семь балетных историй. — Л., 1967, с. 153; Кара Караев. Цит. ки., с. 373.

Фольклор Северной Родезии и Ганы, Мозамбика и Анголы, Конго и Гвинеи образовал в музыке сложный сплав с южноафриканским фольклором банту и зулу. Соединение различных ритмоформул с интонационно-ладовыми попевками определило прихотливую музыкальную стилистику балета, особенно его народных сцен.

Главная же заслуга Караева, думается, заключалась в передаче специфической манеры музицирования африканца, которая «выходит за рамки фольклора прежде всего потому, что у себя на родине она имеет признанное общественное значение и носит организованный характер»¹. Ритуальность, обрядовость как неотъемлемая сторона жизненного уклада Африки ярко отразилась в музыке балета в деревенской сцене и Общем танце (первый акт), в Танце цветных и Танце черных (третий акт). Здесь сказался столь характерный для африканского искусства синтез жанров — объединение танцевальной пластики со звучанием ударного инструмента. Помимо того выявилась игровая и речевая природа трихордовых попевок или пентатоники, сочетающихся с интонацией возгласа. В варианте повтора ритмоформул, подчеркнутых тембром ударных, определились особенности африканского многоголосия. Таковы, например, музыка деревенской сцены, где в квартетном соотношении два голоса точно повторяют друг друга, как бы переговариваясь, или Общий танец, где каноническая имитация кларнета и альтовой флейты воспроизводит характерные квартетные и трихордовые попевки; в Танце цветных музыкальная ткань разрастается до четырех-, пятиголосия. В то же время сложнейшая полиритмия, связанная со звучанием барабана, выявляет характер ритуальных плясок. Использование же композитором большой группы ударных — тамбурина, тамбура, большого барабана, тамтама, руланте, тимбани и особенно томтома (Танец черных) — усилило в партитуре черты национального своеобразия.

Караеву можно переадресовать слова одного из видных музыкантов XX века дирижера Л. Стоковского:

¹ Конен В. Пути американской музыки. — М., 1965, с. 80. Подробнее об этом см. кн.: Трояр Б. Театр африканских негров и его социальные функции. — М., 1957.

«Тот, кому удалось понять искусство африканских барабанов, приблизился к пониманию африканской музыки в целом... Это и есть тот музыкальный мир, в котором африканец живет, движется и существует»¹.

Композитор также отразил и музыку, характерную для американских негров. Это островыразительные лирические танцы блюз и спиричуэлс (дуэт Ленни и матери в первом акте или финальное шествие народа в третьем). Показательно, что если в «Спартаке» Хачатуряна при изображении античного мира сказалась стихия армянского мелоса, то у Караева в негритянских лирических танцах претворились особенности азербайджанского импровизационного искусства ашугов.

Так родилась эта впоенная жизненными соками народной музыки партитура — одно из ярких достижений советской балетной музыки.

Мысль главного героя романа подсказала музыкально-драматургическую концепцию балета: «любовь открывает человеку глаза и дает ему силы бороться за утверждение той истины, что человек всегда человек, независимо от цвета кожи...»²

В соответствии с романом каждый из трех актов снабжен программным заголовком: «Отчий дом», «Любовь», «Борьба»³. Выбор жанра — социальная драма — определил основные музыкально-драматургические линии балета.

Инструментально-вокальная Интродукция вводит в атмосферу трагических событий: соло меццо-сопрано звучит словно голос пробуждающегося африканского континента — это эпиграф всего балета.

Первый акт, «Отчий дом», содержит экспозицию образов главных героев и народа. С первой картины в балет входит тема дружбы. Завязка конфликта дана во второй картине — в сцене столкновения Ленни и Герта. Ее расово-социальная окраска сменяется лич-

¹ Столковский Л. Музыка для всех нас. — М., 1963, с. 180—181.

² Слонимский Ю. «Тропую грома». — В кн.: Семь балетных историй, с. 156.

³ По сравнению с романом названия несколько изменены (у Абрахамса: «Дома», «Любовь», «Ненависть»).

ностной, лирико-психологической в третьей картине, в сцене встречи Ленни и Сари.

Второй акт, «Любовь», углубляет характеристики героев и связанные с ними основные музыкально-драматургические линии. В первой картине вновь происходит встреча Ленни и Сари, полная внутреннего противоборствования; в сценах Ленни и Мако — мулата и негра — далее развивается тема дружбы. Вторая картина с задорными сценами служанок в доме Герта — своеобразная интермедия. Третья картина — новая встреча героев; это лирический центр балета, кульминация чувства любви. Появление слуг Герта и избиение Мако знаменуют переломный момент действия.

Третий акт, «Борьба», объединяет две финальные картины. В первой дана действенная характеристика угнетенного народа — его потенциальных сил и скорбных настроений. В центре картины — сцена борьбы Сари и Ленни с колонизаторами, которая завершается страшной расправой и гибелью героев. Вторая картина — реквием и грозное шествие народа, символизирующее пробудившуюся к борьбе Африку. Развязка личной драмы приводит к апогею социальной, народной драмы — кульминации всего балета: через гибель и подвиг героев — к подвигу народа.

Своеобразно претворяет композитор героико-трагическую концепцию Бетховена, определившую содержание его «Эгмонта», Пятой симфонии, «Фиделио», или ее традицию в русской музыке, по-своему переосмысленную Глинкой в «Иване Сусанине», а в советской музыке Шапориным в «Декабристах» и Кабалевским в «Семье Тараса». Однако в балете Караева нет еще полной победы народа, а потому правомочной оказывается ассоциация с Мусоргским — образ грозного шествия масс, образ восставшей Африки перекликается с песней вольницы в «Борисе Годунове».

Если в «Семи красавицах» победила тенденция балета-поэмы, то в «Тропю грома» четкое распределение узловых вех действия — завязки, кульминации, развязки — выдвинуло тенденцию балета-пьесы. С ней связана интонационная драматургия контрастных антитез и их конфликтное взаимодействие.

В музыке балета три образные сферы, отмеченные своей стилистикой: лирико-драматическая, жанрово-ха-

рактерная, окрашенная национальными чертами, и жесткая, острогротесковская, связанная с обрисовкой колонизаторов — Герта и его окружения. По мере развития они переплетаются, насыщаются новыми красками, выявляя то психологическую, то социальную природу конфликта.

Основная лирико-драматическая сфера балета воплощена в различных по эмоционально-смысловому содержанию лейттемах — любви, страдания, дружбы, борьбы. Их жизнь в партитуре балета отражает развитие основной идеи.

Уже в Интродукции намечена ведущая лейттема трагической любви. Ее патетическое звучание у тромбонов усилено конфликтным противодвижением аккордовых вертикалей и грозной поступью баса остинато (№ 1, цифра 2): словно приподнимается занавес над ареной грядущих драматических событий.

Лейттема трагической любви проходит с героями весь их жизненный путь: от зарождения — в музыке дуэтов Ленни и Сари (№ 19, цифра 22) — к кульминации — *Adagio* (№ 26, цифра 28) — и развязке, где в иной, конфликтной ситуации (сцена гибели героев) вновь звучит напряженная музыка Интродукции (№ 31, цифра 55). Тем самым лейттема любви становится синонимом трагической судьбы героев. Оттого в финале она воспринимается как гневное обличение страшных расистских законов, зла и мракобесия.

Но есть в балете и другая лейттема — «иллюзорной» любви. Она возникает в первой встрече героев, в звенящей до-мажорной диатонике высоких струнных и как светлый блик надежды освещает затем узловые лирические сцены — второй дуэт, *Adagio*, отчасги *Pas d'action*. В драматических ситуациях она передает то иступленное отчаяние (тот же второй дуэт), то звучит возвышенно (финал балета).

Два кратких лейтмотива страдания воплощают мир угнетенных людей. Один несет образ глубокой печали и мало изменяется на протяжении балета (№ 1, 28, 31). Другой, напротив, подвергается значительной трансформации: пронзительная лидийская окраска, нисходящее движение с обыгрыванием двух малых терций придает ему черты эмоциональной выразительности. В прологе, в сцене оскорбления цветного студента, очер-

тания лейтмотива возникают у гобоя соло с секундовыми вздохами скрипок (№ 2), словно грустная тень лейтмотив проскользнет затем в сцене раздумий Ленни (№ 13, цифра 17), усилит психологический подтекст противоборствования героев в дуэте их первой встречи (№ 15) или углубит сомнения Ленни в коде второго дуэта (№ 19).

Иной, действенный смысл лейтмотив несет в конфликтных ситуациях — в сцене появления Герта в разгар народного веселья (№ 10), в сцене избияния Мако (№ 28), в сцене вербовки (№ 29), в финальной сцене столкновения Ленни с Гертом (№ 30, цифра 43), где в преддверии развязки этот лейтмотив звучит в жестком тритоновом удвоении (цифра 48), а после гибели героев, вплетенный в резко скандированные аккорды, обретает характер гневного протеста (№ 13, *Allegro molto*).

В лирико-драматическую сферу вторгается лейттема враждебной силы в лице колонизатора Герта. Холодная гармония уменьшенного септаккорда и стучащая ритмоформула, обрамленная диссонансами увеличенной кварты, малой септимы, ноны, составляют музыкальную характеристику белого господина.

Сложно сплетаются лейттемы в узловых сценах балета, особенно в финальном *Pas d'action* (№ 30). Новой мятежной силой насыщены темы любви, еще резче противостоят им мотивы колонизаторов, знаменуя высшее выражение конфликта и приближение развязки.

Развитая система лейтмотивов, их трансформация и взаимодействие свидетельствуют о последовательном применении композитором принципа симфонического развития. Оттого в конфликтных ситуациях, насыщаясь новым эмоционально-смысловым содержанием, лейттемы обретают характер широких образных обобщений, воплощая то ожесточенную, упорную борьбу, то торжество гуманистических идеалов.

Именно второй аспект отчетливо выступает при рассмотрении еще одной лейттемы — «песенки студентов», как назвал ее композитор. Молодой задор, мечтательность, вера в будущее переданы неприхотливой домашней мелодией. Скользящие квартсектаккорды струнных *pizzicato* с «подсветкой» далеких бемольных тональностей подчеркивают ее танцевальный харак-

тер, близкий веселой польке. С задорной студенческой песней связана тема дружбы, которая намечается в прологе балета и перерастает в тему братства народов — надежду всей Африки. Недаром «песенка студентов» помогает Ленни найти новых друзей (сцены с Мако — № 18) и придает ему силы в упорной борьбе. В финале же балета светлый реквием на тему студенческой песни становится своеобразной заставкой к могучей сцене восстания — грозному народному шествию.

Эволюция ведущих лейттем-образов в балете «Тропую грома», их броская укрупненность отразили рост композиторского мастерства Караева, зрелый уровень его симфонического мышления, что сказалось и в создании выпуклых музыкальных портретов героев.

Многогранно обрисован в музыке балета образ Ленни. Представитель прогрессивной Африки, он сознательно вступает на путь борьбы в защиту интересов народа. Любовь к белой девушке, неравная схватка с расистами-мракобесами воскрешают в современной социальной драме сюжетный мотив шекспировских Ромео и Джульетты. Но герои Абрахамса — Караева, избравшие «тропу грома», погибают в упорной, ожесточенной борьбе.

Четко прослеживается в балете драматургическая линия Ленни. Он показан в действенном развитии — то в сценах с друзьями и народом, то в лирических дуэтах с Сари. Тем самым портрет Ленни инкрустирован ведущими лейттемами — любви, страдания, дружбы, трагической судьбы. В то же время в музыке ярко выражен национальный характер юноши. Специфические ритмы, интонационные и ладогармонические обороты негритянской музыки пронизывают партию Ленни.

Таков дуэт-встреча Ленни с матерью, полный тепла и ласки (№ 6). Песенная, плавно нисходящая синкопированная мелодия с характерной триолью на баюкающем фоне струнных приближена к негритянскому блюзу и словно воскрешает образы детства, колыбельной. В национальном духе решена и тема Ленни-учителя в трогательных эпизодах с детьми, и сцена дружбы с Мако. Дуэт друзей полон энергии и мужественной силы (№ 18). Пентатоника, «вдалбливаемые» ритмо-

формулы, басовые остиinato будто воссоздают фольклорный образ стихийного негритянского пляса.

Но у Ленни есть и своя лейтхарактеристика: остро-синкопированная, с четкой поступью басов, в светлом A-dur, она привлекает свежестью национального колорита. Зарождааясь в прологе (№ 2), она сопутствует герою в сцене возвращения его в деревню (№ 5), задумчиво звучит в монологе (№ 13), обретает действительную роль в сценах отважных поединков с Гертом. Резким контрастом жесткому лейтмотиву колонизатора предстает лейтхарактеристика Ленни — горделивая, эмоционально наполненная в окраске бемольных тональностей (№ 11, цифра 63) или угрожающая в басовых унисонах (№ 30, цифра 43). В финале балета сильно трансформированная лейттема героя становится основой сцены-схватки не на жизнь, а на смерть (, 44, Allegro furioso).

Если в индивидуальной обрисовке Ленни главным, определяющим явилось характерологическое, национальное, идущее от фольклорных истоков, то в облике Сари возобладала романтическая традиция русского классического и советского балета: ведущим ее лейтжанром стал вальс.

Выбор разных интонационно-жанровых начал в портретах героев — в одном случае опора на негритянские песни и пляски с их особой ладогармонической и метроритмической пластикой, в другом — обращение к полетному кружению европейского вальса — способствовал претворению внутреннего конфликта. Аналогичный классический пример есть в опере «Кармен», где дано жанровое противопоставление песни-танца Кармен (хабанеры, сегидильи) романсовой стихии Хозе (романс о цветке).

Однако в музыке балета Караева подобное разграничение помогло выявить национальную и социально-классовую сущность конфликта. Тем самым композитор создал предпосылки для хореографического прочтения образов героев — Ленни — в основном в сфере характерного танца, Сари — классического.

Образ Сари продолжает линию лирических женских образов, идущую прежде всего от балетов Прокофьева: в ее облике словно сочетаются грация и живость Золушки с глубиной и силой чувств Джульетты.

Поэзией ночи окутано появление Сари, ее монолог в первом акте (№ 14); медленное вступление рисует живописную красоту природы. Музыка монолога воплощает изящество и романтическую полноту чувств. Два вальса — будто две грани характера в одухотворенном портрете девушки. Первый — в полутонах, на *p* (*leggiere*) — светел, подвижен, грациозен (цифра 73): гаммообразные взлеты мелодии (восходящая цепь квартсекстаккордов у дерева) звучат на фоне *pizzicato* струнных, имитирующих бряцание гитары. Второй вальс — окрыленность мечты (цифра 75) — близок Прокофьеву: отдаленно напоминает балльный вальс Золушки по капризной изменчивости тональных сдвигов, по «перехватам» устремленной к вершине мелодии в широком регистровом пространстве. Кода со стремительной каденцией (*Spiritoso*) усиливает вальсовые черты в характеристике Сари.

Дальнейшее развитие образа дано во втором акте — в новом монологе и заключительной сцене; здесь и раздумье, и радостное осознание любви (№ 23, 34). В центре монолога — тот же романтический вальс, но симфонически развитый (цифры 58—62, вместо *F-dur—d-moll*), обрамленный поэтичной музыкой, в котором девушка словно парит над землей. Этот бег-полет навстречу счастью (№ 24) заставляет вспомнить прокофьевскую Джульетту. Обе вдохновенные лейттемы — парящая и романтическая, вальсовая — прозвучат в третьем, кратком монологе Сари в преддверии *Adagio* (№ 26).

История любви Ленни и Сари воплощена в четырех встречах. Первые две из них конфликтны: герои пытаются побороть неожиданно вошедшее в их жизнь чувство. Третья встреча — кульминация любви, четвертая — трагический поединок героев с разъяренной толпой колонизаторов.

Любовь и борьба проходят рука об руку через всю историю столь необычных, романтических взаимоотношений Ленни и Сари в «сквозном» развитии на протяжении всего балета. Четыре встречи отражены в музыке четырех сцен-дуэтов.

Первая встреча — первый дуэт (№ 15). Два ярко контрастных состояния — боль, унижение, негодование Ленни после покушения на него слуг Герта и нежное сочувствие Сари — определили музыкальное содержа-

ние дуэта. В лаконичном вступлении сталкиваются лейттемы насилия и страдания. Но в музыке встречи противоречивость чувств воплощена одной лейттемой — то гневной, то полной сострадания. Обличительный монолог Ленни резко сопоставлен с ласковыми ответами Сари: лейттема сострадания звучит то в укрупнении — у тромбонов соло, то в уменьшении — мягкие, зыбкие квинтоли кларнетов, альтов и арф. Так симфоническое развитие одного из ведущих музыкальных образов балета способствует воплощению психологически сложного, внутренне конфликтного состояния героев. Лишь в оркестровом послесловии рождается светлая лейттема любви (цифра 86).

Второй лирический дуэт Ленни и Сари — новая встреча остропсихологического характера (№ 19). Любовь, страх, гордость и гнев сплетаются воедино. Однако начало дуэта (первый раздел) окрашено в тона светлой любовной лирики. Ласковая, пластичная мелодия виолончелей и фаготов на мягком фоне оstinатных басов обрамляет вдохновенную песнь любви у солирующей скрипки. Но следом вспыхивает буря противоречивых чувств. Начинается второй, контрастный раздел дуэта. В музыку, насыщенную драматизмом, вплетается лейттема трагической судьбы; как дуновение ветра доносятся негритянская песня-причет у кларнета, жестко звучат скандированные аккорды «насилия». Дуэт Ленни и Сари перерастает в дуэт Ленни и матери, который становится вершиной развернутой сцены. Песнь любви звучит всплеском отчаяния, в полный голос у тромбонов на *ff* (№ 19). И как светлое напоминание возвращается начальная мелодия дуэта. В смелом симфоническом преобразовании традиционной балетной формы ярко проявляется новаторство композитора.

Третья встреча — кульминация любовно-лирической линии. Словно сотканный из негритянских попевок, рождается возвышенный ноктюрн — песня вельды (№ 25). Тонкая, почти импрессионистическая звукопись, богатство тембровых красок передают то ли мерцание далеких звезд, то ли дыхание земли. С картиной ночи сливаются голоса влюбленных. Вершина сцены — Adagio (№ 26). «Они хотели петь о своей любви, не таясь от людей. Ибо все, что есть доброго на земле, вся красота, свет и тепло принадлежали им» (П. Абрахамс).

Adagio — одна из самых прекрасных и возвышенных лирических страниц не только в балете Караева, но и в музыке советского балета вообще. В его мелодике ощущается пластика широкого дыхания, приподнятая декламация сочетается здесь с протяженной песенностью, ариозное начало с симфоническим при классической законченности и завершенности формы.

Adagio фокусирует основные лейттемы: любви — трагической судьбы и любви-мечты. Проникновенный диалог виолончелей и бас-кларнета на фоне глубоких pedalей обретает экзотически-восторженный характер; е-moll сменяется Des-dur второй лейттемы скрипок, будто озаренной светом. Заключает Adagio ликующий гимн любви. А следом как большая кода всей лирико-симфонической сцены звучит чудесная, преисполненная трепетной нежности Колыбельная (№ 27). В ее музыке настороженность южной ночи, укрывшей влюбленных, и хрупкость их недолговечного счастья.

Красоте больших, этически возвышенных чувств противостоят жестокость, злоба колонизаторов. Обобщением образа насилия явились два взаимосвязанных лейтмотива Герта. Порой они рассредоточиваются, обретают самостоятельность: стучащая ритмоформула становится основой танца-противоборствования Герта и Фанни (№ 12—21), а скандированные, уменьшенные септаккорды, напоминающие удары хлыста, пронизывают не только конфликтные, но и лирические сцены.

Обрисовывая силы, враждебные героям, Караев обратился к музыкальному гротеску. Подобные средства выразительности получили широкое развитие в советском музыкальном театре — от характеристики империалистов в «Красном маке» до диверсантов в «Гаянэ» или гитлеровцев в операх Кабалевского и Мейтуса.

Конечно, при воплощении отрицательных персонажей можно было впасть в известный схематизм или, показывая врага смешным, жалким, «рикошетом» принизить положительных героев. Караев избежал подобной опасности, удачно применив приемы гротеска для характеристики Визиря и его окружения в «Семи красавицах». В «Тропую грома», балете на современную тему, этот прием предстал обогащенным. Композитор использовал гротесковые характеристики в танце и марше. Галоп гостей и Марш вербовщиков явились теми обобщениями

через жанр, в которых воплотилась двуединая сущность враждебного, чуждого мира.

Выбор галопа (№ 28) для обрисовки фермеров не стал данью дансантиности, ибо он далек не только от музыки «Спящей красавицы», но и от «Золушки» с бурными приключенческими галопами Принца, и даже от «Каменного цветка» с топочущими галопами Северьяна.

Неслучайно и то, что Караева не привлекли формы американизированного джаза — буги-вуги, рок-н-ролл. По-видимому, нельзя было метод антитез решать в едином драматургическом ключе и использовать негритянскую музыку для характеристики как положительных, так и отрицательных образов. Композитор искал полярные средства выразительности. Главным для него был не столько показ враждебного, сколько необходимость его обличения. Эту задачу и выполнил галоп: он запечатлел самую страшную сторону колонизаторов — их разрушительную силу. В тупом, механистическом повторе примитивной темы с резкими скачками-ужимками и диссонансами отчетливо проявила себя разнузданность расистов, губящих возвышенную красоту любви.

Еще более широким обобщением, близким публицистической плакатности, стал Марш вербовщиков (№ 29). Угловатая тема в нарочито огрубленной оркестровке, с назойливыми повторами ритмоформул и резкой квадратностью, заострила шаржированную характеристику белых господ, их духовную опустошенность и тупое высокомерие. В подобном обличении зла сказалось воздействие Седьмой симфонии (первая часть) Д. Шостаковича.

Однако в сценах столкновения сил действия и противодействия, в кульминационные моменты балета, Караев снимает черты жанровой определенности с контрастных антитез и говорит языком художника-симфониста. Таков финальный *Pas d'action*.

Параллельно с лирико-психологической линией героев композитор прочерчивает линию социальную, выдвигая важнейшие проблемы освобождения Африки. Судьбы Ленни и Сари показаны Караевым в неразрывной связи с судьбой народа. Народ делит с героями их радости и горести, поднимается на борьбу.

Обрисовке народа посвящены три характерные сюиты в каждом из трех актов и финал балета. Первая

сюита — экспозиция образа народа. Радость односельчан по поводу приезда Ленни находит выражение в разнохарактерных танцах. Деревенский праздник открывается веселой энергичной пляской с терпкими параллельными квартами в миксолидийском ладу (№ 7); в музыке словно собран сгусток разных элементов негритянского фольклора с «втаптывающими» ритмами, синкопированными попевками, «гвоздящими» аккордами, пентатоникой и басовым остинато. Второй танец — девушек с гитарами (№ 8) — томный, страстный, призывный, в духе трехдольного танго, очевидно «завезенного сюда то ли из Аргентины, то ли с Гавайских островов»¹. Новый контраст — шаловливый танец-вариация Лиззи и подруг (№ 9) на шесть четвертей, с задорными соло деревянных инструментов и прихотливыми ладогармоническими красками. Завершает сюиту Общий танец (№ 10), истоки которого — в ритуальных плясках негров, приуроченных к народным празднествам. Музыка развивается от подневольной покорности и тревоги к радостному воодушевлению. Подлинная квартово-трихордовая попевка с вариантным развитием, «втаптывающие» ритмы, динамичное нарастание в характерной оркестровке пронзительных деревянных и громкозвучных ударных несут образ стихийной могучей силы. Танец разрастается в массовую сцену — это уже не жанровая зарисовка, а коллективный портрет народа, в жилах которого течет здоровая африканская кровь.

С дальнейшим развитием образа народа связана сцена вербовки (№ 29, третий акт), в которой воплощена тема расовой дискриминации. Это тоже сюита, но насыщенная действенным развитием. Грубый марш зазывал сменяется танцами цветных и черных. В них слышится то затаенная печаль, то суровая мужественная сила. Грациозная, завораживающая метроритмика танца цветных на шесть четвертей контрастирует с жестким звучанием танца черных с квартово-секундовой

¹ Энтелис Л. Роман на языке танца. — Нева, 1958, № 4, с. 202. Подобное соображение подтверждается работами В. Конен («Путь американской музыки»), Г. Коула («Музыка в Соединенных Штатах Америки». — Сов. музыка, 1934, № 7), Ж. Леона («Музыка Кубы». — Сов. музыка, 1958, № 2).

ритмоформулой и гипнотическим «долблением» ости-
натного баса ударных. Печальная остиная попевка
цветных прославляет негритянский пляс (эпизоды
№ 4, 5), насыщая симфоническим развитием музыку
всей сцены.

На кульминации натравленные друг на друга цвет-
ные и черные вступают в драку; вербовщики, целивши-
еся в Ленни, убивают вождя (эпизод «Свалка», № 29).
Плач перерастает в траурное погребальное шествие —
кodu развернутой сюиты-сцены.

В финале балета завершается линия народа («Де-
ревня», № 32, и финал, № 33). На фоне баса ости-
нато звучит реквием по погибшим героям, вбирающий инто-
нации негритянского причета. Светлым контрастом воз-
никает мелодия студенческой песни, предвывая новую
масштабную сцену.

Издалека на *pp* слышится мерная поступь шествия
восставших. Постепенно разворачивается гигантская
пассакалия, образуя многоярусную симфоническую
фреску. Скорбь и ненависть сливаются в образ грозной
неукротимой силы. Массовая сцена символизирует еди-
нение народов в борьбе.

В одном из своих высказываний Караев отметил, что
ему важно было доказать способность негритянской му-
зыки к симфоническому развитию¹. Об успешном реше-
нии этой художественной задачи свидетельствует вопло-
щение народных сцен. Продолжая лучшие традиции рус-
ских классиков (например, в обращении к музыке Во-
стока), композитор не только приблизился к духу афро-
американского фольклора, но и индивидуально преломил
его интонации и ритмы.

Немало способствовала целостности музыкальной
драматургии балета избранная Караевым структура, где
роль фундамента сыграли прежде всего принципы клас-
сического балета. В каждом из четырех актов широко
проявилась опора на развернутые сюиты, традиционные
балетные формы — вариации и *Adagio*.

¹ Караев К. Краткое предисловие к программе первого спек-
такля «Тропой грома». — Л., Театр оперы и балета имени С. М. Ки-
рова, 1958, 4 яив.

В балете, посвященном возвышенной любви героев во враждебном им мире, ведущей явилась дуэтная форма, особенно разнообразная в лирических сценах. Ее содержание порой не укладывается в рамки обычной классификации — столь сложна смена чувств и настроений. Так, первая встреча Ленни и Сари — это, казалось бы, ясный пример дуэта разногласия (№ 15), но «опровергающая» кода с лейттемой любви позволяет отнести его к типу дуэта мнимого разногласия. В дуэте второго акта (№ 19) даны два взаимноисключающих диалога — согласия и разногласия. Драматическое звучание лейттемы любви несет образ обострившегося конфликта; вторая встреча — дуэт мнимого согласия. Равновесие наступает лишь в третьей встрече — в *Adagio* (№ 26); это кульминационный дуэт согласия, где утверждаются ведущие лирические образы.

Наряду с дуэтами, близкими классической традиции, Караев выдвинул тип характерного дуэта согласия (редкий пример!) — в сцене встречи Ленни с матерью (№ 5) и в сцене, символизирующей дружбу Ленни и Мако (№ 11).

В другом ключе решены конфликтные сцены-диалоги, знаменующие борьбу с колонизаторами. Здесь тоже есть разные формы. Танец Фанни и Герта (№ 12), в котором она отвлекает внимание от учителя, — это дуэт мнимого согласия, полный затаенной тревоги, противоборствования, утверждающий моральное превосходство цветной рабыни над белым господином. Особо выделена в балете форма дуэта-поединка Ленни и Герта, насыщенного конфликтным взаимодействием, которое приводит то к нравственной победе учителя (первый акт), то к трагической развязке (финал третьего акта). Здесь композитор новаторски решает танец действия: дуэт и монолог героя, впаянные в развернутую симфоническую сцену, укрупняют конфликт противоборствующих сил.

Значительное место в балете заняли и симфонические картины, связанные, главным образом, с изображением природы, — африканской степи, вельда. Таковы симфонические вступления к разным актам, где тема вельда, вобравшая выразительные негритянские попевки, богатая темброво-колористическими красками, звучит как тема родины. В то же время она несет и психологическую нагрузку, сопутствуя героям в любви (симфони-

ческие вступления к лирическим дуэтам) и борьбе («Вихрь в вельде», № 31).

Живой творческий процесс переосмысления традиционных форм и наполнения их новым содержанием сказался и на сюите, которая сыграла роль «опорного стержня» в структуре балета. Как и Хачатурян, Караев наполнил сюиты национально-характерным началом. Опора на традиции народного творчества, выявление национальных особенностей афро-американского фольклора обновили содержание сюиты, выдвинув разнообразные типы характерного танца — от томного танца девушек в духе медленного танго до стремительного, с ярко выраженным ритуальным действием общего танца.

Композитор усилил формообразующую функцию сюиты, расширил зону ее эмоционально-смыслового воздействия. Ведущей в балете стала сюита, насыщенная активным содержанием. Даже экспозиционный тип сюиты первого акта предстал в новом динамичном нарастании, где контрастное чередование сольных и массовых танцев привело к конфликтному обострению в финале. Так, во всех четырех актах балета закрепился новый действенный тип сюиты с финальной кульминацией, которая порывает с архитектурно-замкнутым принципом, размыкая форму.

Сюитный принцип просматривается и в финальной сцене балета, где танец действия (№ 30) сменяют реквием (№ 32) и народное шествие (№ 33). Однако композитор выходит из рамок номерного членения на просторы широких симфонических обобщений — борьба, трагическая гибель и народный протест сливаются в единый образ огромной эмоционально-смысловой силы, выражая гуманистическую идею.

Наряду с принципами классической структуры Кара Караев, отдавая дань уважения С. С. Прокофьеву, широко интерпретировал его традицию — от использования некоторых стилистических примет до структурных закономерностей в композиции целого.

Тонко претворены стилистические особенности прокофьевской музыки, подсказанные замыслом, что ощущается в ритмике, в манере кадансирования, в характере отдельных танцевальных эпизодов. Например, в «песенке студентов» (№ 3), в Вариации Лиззи (№ 9) или Вальсе Сари (№ 14), близком, как уже отмечалось,

Золушкиным вальсам. Прокофьевская полуироничная стилизация проявилась и в сюите старинных танцев голландских буржуа (менуэт, гавот) из первой редакции балета.

Однако не только отдельные приметы, но и манера обрисовки, «лепки характеров» оказала свое воздействие на Караева. Следом за Прокофьевым он создал «составные» портреты, в которых отразил различные состояния героев. Это одухотворенный портрет Сари, основанный на двух темах — романтическом вальсе и трепетно-полетном «беге», или портрет Ленни, инкрустированный ведущими лейттемами балета, или же портрет Герта, «составленный» из двух жестких лейтмотивов — уменьшенного септаккорда и стучащей ритмоформулы.

В поисках решения, адекватного динамичным характеристам и сценам, композитор обратился к структурным принципам, подсказанным контрастно-составной моделью. Отсюда приемы наплыва, переключек-повторов номеров, сопряженных друг с другом на дальних расстояниях (например, Интродукция и финал балета, образующие выразительную звукоарку).

В то же время эволюция портретных характеристик в развернутой системе лейтмотивов обусловила роль симфонических структурных принципов. В непрерывном токе действенного развития симфоническому преобразению подверглись не только лирико-драматические образы, но и образ народа, связанный со свежим пластом африканского фольклора.

Широта охвата картин и образов действительности, выдвижение актуальных проблем современности вызвало к жизни особую модель с ярко выраженной «структурной модуляцией» (определение В. Бобровского). Конфликтная драматургия лирико-социального балета-пьесы, основанная на взаимодействии принципов различных структур — обновленной классической, контрастно-составной и поэмно-симфонической, — нашла воплощение в богатом и динамичном идейно-образном содержании музыки К. Караева.

Глава IV

Миф и современность

Иначе решает тему современности А. Петров. Его «Берег надежды», созданный в 1959 году в содружестве с либреттистом Ю. Слонимским, хореографом И. Бельским и художником В. Доррером,— это балет-поэма¹.

Балетный жанр привлекал композитора с самого начала творческого пути. Еще на консерваторской скамье, в 1953 году, Петров создал для детей балет «Заветная яблонька» о смелых преобразователях природы — юннатах, а годом позже написал по повести Пушкина балет «Станционный смотритель». Однако композитор не сразу нашел свою тему. Этому предшествовали многие раздумья, творческие поиски в других жанрах. Постепенно определялось поэзное начало в его творчестве, выкристаллизовывалось романтическое видение действительности.

Важной вехой на первом этапе стала симфоническая поэма «Радда и Лойко» по М. Горькому. Поэтически-возвышенное истолкование образов явилось характерным не только для произведений на темы прошлого, но и на темы современности (вокальный цикл «Простые песни» на слова Дж. Родари, оркестровая «Поэма о пионерке» по мотивам стихов Э. Багрицкого).

Переломным в творческой эволюции Петрова стал балет «Берег надежды» (1959), где определилась столь свойственная композитору тема романтики любви и подвига. Следующий балет — «Сотворение мира» по Ж. Эффелю (1971) — развил эту тему в более широком, философском плане. Новый сюжет дал возможность композитору сквозь призму древнего мифа увидеть и воспеть

¹ Премьера состоялась в Ленинграде, в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

в современной жизни романтически-одухотворенную красоту и поэзию.

В обращении к легендарному началу сказалась несомненная преемственность классической традиции. Однако в балетах прошлого, в балетах-сказках Чайковского, современность лишь просвечивала, у Петрова же это главный аспект. Современностью навеян и замысел его «Берега надежды».

1

В атмосфере 50-х годов обращение в балете к жанру поэмы прозвучало как своего рода декларация. В ту пору разгорелась полемика с теми хореографическими постановками, в которых вновь проявились ошибочные тенденции драмбалета 30-х годов: стремление к бытовому оправданию танца, прямолинейному копированию жизни взамен ее высокого художественного обобщения в пластических образах. Поэзное решение «Берега надежды» возродило окрыленность танца, смело противопоставив ложным поискам романтику героических деяний и вдохновенных чувств,— «душой исполненный полет».

В балете отсутствует четкая определенность сюжета, он условен. Нет здесь и конкретной обрисовки героев: в перечне действующих лиц — рыбак Алексей, его возлюбленная Надежда, их друзья и враги, разделенные морем, живущие на «нашем» и «чужом» берегу. Но рядом с ними названы и чайки, и загадочные «соблазны». Несомненно, фантастика в балете есть. Однако главное в нем — не сказка, не феерия. «Берег надежды» — балет на современную тему, претворенный в романтическом, поэжном жанре.

Идея балета — стойкость советского человека в жизненной борьбе и любви.

Два берега, наш и чужой,— это два разных мира. Столкновение двух непримиримых мировоззрений образует драматургический стержень балета. Романтичностью сюжета он напоминает повести А. Грина «Алые паруса» и особенно «Бегущая по волнам». Отсюда обилие образов-символов, условной фантастики, которая тесно переплетается с действительностью. Отсюда, наконец, и та важная драматургическая роль, которая отве-

дена птицам — чайкам. Они сопутствуют героям в радости и печали. Чайки — добрые или скорбные вестницы, но одновременно это и зов Отчизны: они указывают рыбаку путь к родному берегу. С чайками неразлучно море; на его фоне происходят разлуки и встречи Алексея с любимой.

Сюжет, предложенный Ю. Слонимским, отвечал творческим устремлениям Петрова: современная тема, высокие героические помыслы, возвышенные чувства. В короткие сроки была написана партитура, в которой сказалось увлечение импрессионизмом, характерное тогда для молодого композитора. Танцевальность, яркая живописность, театральная выразительность стали отличительными особенностями балета.

В многомерном пространстве музыки Петров избрал ту модель, которая восходила к поэмно-симфонической структуре Равеля и Дебюсси и была подсказана характером самого замысла. Однажды уже претворенная Хачатуряном в жанре монументальном, героическом, она получила новую жизнь у Петрова в жанре романтического балета-поэмы. Так многозначность трактовки (в одном случае при решении темы исторического прошлого, в другом — современности) подтвердила жизнеспособность структуры, возникшей на рубеже XIX—XX веков. Интерес, вспыхнувший к ней вновь, доказывал неисчерпаемость симфонического поиска. Романтика и современность определили неповторимые особенности избранной модели, приемы развития, стиль.

В партитуре «Берега надежды» нет номерного деления — его заменили программные заголовки эпизодов, как то: «Возвращение рыбаков», «Хоровод», «Проходит патруль», «Песнь о любви» и другие. Под напором музыкального развития обозначенные границы эпизодов размываются и они разрастаются в самостоятельные симфонические полотна (третья картина — «Надежда», пятая картина — «Соблазны» и т. д.).

В крепкой драматургической «хватке», в умении нащупать узловые, переломные моменты действия, подготовить их и «обрушить» на слушателя (финалы первого акта и всего балета) ярко проявился профессионализм молодого автора.

Многократны приливы и отливы волн оркестра, остры и эффектны кульминации — в них передано ощу-

щение живого пульса музыки балета, широта ее дыхания. Вместе с тем сквозь приподнятую поэмность повествования явственно проступает выпуклый орнамент танцевальных движений — качество, наметившееся уже в ранних сочинениях Петрова (Пионерская и Спортивная сюиты, первые балеты). Но, в отличие от Прокофьева, композитор стремится здесь не столько к пластической зарисовке отдельных характеров (Надежда, Алексей), сколько к обобщенной пластике ведущих интонационных сфер. Раздельный показ уклада на своем и чужом берегу дается с помощью национального колорита — русского и восточного, выявленного мягко, ненавязчиво.

В конфликтную антитезу — народ и враждебная ему сила — вписан душевный мир героев. Любовь и ненависть, надежда и отчаяние, скорбь и восторг — таковы те чувства, которые правдиво запечатлены в музыке балета. Они даны в последовательном, динамичном взаимодействии танцевального и симфонического начал. Эту особенность партитуры воплощают ведущие лейттемы-образы.

Важную роль в музыкальной драматургии играет персонифицированный образ моря. Омывая два берега и разделяя их, оно оказывается то действующим лицом разыгравшейся драмы, то выступает как рапсод, рассказчик происходящих событий.

В оркестровом вступлении в освещении мажорных красок миксолидийского лада (As—H—C—A) лейттема моря намечена сначала контурно; будто переливаясь всеми цветами радуги, она «плещется» на колышущемся фоне струнных, но затем крепнет и, захватывая новые регистры, гордо взмывает у всего оркестра.

Чайки несут весть о возвращении рыбаков — трепетное звучание триольной темы струнных знаменует их полет. На кульминации в торжественном C-dur, словно на гребне волны, снова звучит мужественная тема моря. Этот вдохновенный зачин поэмы определяет приподнятый тонус всего произведения. С вступлением в балет входит романтическая тема — человек и море.

Новый драматический характер она обретает в симфонической картине «Шторм» (первый и второй акты). Образ разбушевавшейся стихии усилен тревожным на-

батным колоколом; эффект «гудящих» секст у струнных и дерева (скольжение по малым секундам) имитирует завывания ветра. Грозно звучит здесь лейттема моря на *ff* у тромбонов и всего оркестра (эпизод *h-moll* — *Meпо mosso*).

Романтический аспект темы «человек и море» развит в третьей картине (второй акт), где лейттемы моря, чаек и мечта Надежды обернутся птицей и полететь на розыски любимого сливаются в единый обобщенный образ. И наконец, просветленно, в патетическом *E-dur*, переключаясь с музыкой вступления, лейттема моря проходит в сцене прекрасных видений Алексея и в финале, обрамляя балет.

Романтику любви раскрывают несколько лейттем, которые впервые возникают в *Adagio* Алексея и Надежды. Здесь и хрупкая лирика, близкая романсу, с мелодикой прихотливой, хроматически изменчивой, и взволнованный порыв, характеризующий в балете героиню, и нежная колыбельная с «баюкающим» подголоском, и задумчивая, очень русская по своему складу тема, связанная с грядущими испытаниями героев (финал второго акта — «Надежда», третий — сцена грез Алексея), словно взгляд, обращенный в будущее.

Музыка *Adagio*, национально окрашенная, отразила мелодическую изобретательность композитора, его тяготение к выразительной песенно-романсовой пластике. В дальнейшем каждая лирическая мелодия, преобразованная симфоническим развитием, станет основой развинутой сцены или картины.

Таков финал второго акта (третья картина — «Надежда»), где вариация героини, основанная на двух лейттемах — испытания и романтического порыва, — вырастает в широкое симфоническое полотно. Или финал балета, где дано еще более яркое поэтическое обобщение.

...Алексей, брошенный в тюремную башню, грезит о родном берегу. Он представляет, как девушка легкокрылой чайкой проникает к нему в темницу. И песня любви обретает широкое симфоническое звучание.

Стремясь к образной конкретности, композитор поручает лирическую мелодию не инструменту, а женскому голосу. Так создается эффект присутствия. Песня любви в живой вокальной окраске на фоне волн оркестра воспринимается как голос любимой, как зов берега надежды.

С темой моря, прекрасного и грозного, с темой любви, нежной и стойкой, сплетается тема героических деяний рыбаков. В массовых сценах воссоздан их коллективный портрет. Таков мужественный пляс рыбаков (первый акт), где воплощена отважная сила людей, закаленных в борьбе со стихией. Ритм ударных и постепенное «наращивание» восьмых подводят к энергичной теме марша в d-moll (позже этот прием использует С. Слонимский в балете «Икар», в сцене «Ковка крыльев»). В суровой окраске минорных тональностей в контрапункте с маршем проходит героическая тема рыбаков (она прозвучит вновь в сцене видений Алексея, третий акт). Дополняют образ этих сильных людей Веселый танец и Хоровод, составляющие первую сюиту балета.

Allegro giocoso — так определил композитор характер шутивого, улыбчивого скерцо с задорным мотивом кларнета-пикколо и забавными секундовыми «кляксами» в оркестре. Игровые моменты веселого танца, «дудочные» квинтовые попевки, перебивки ритма, имитации гармошечных наигрышей не оставляют сомнения в его национальном колорите. Отчетливо он выступает и в широкой задумчивой мелодии виолончели, которая подготавливает лирический Хоровод.

Теплотой и ласковой нежностью покоряет этот танец рыбаков и девушек. Плавной нисходящей мелодией в миксолидийском ладу свежо контрастирует со скерцозной, где повторяется тема Веселого танца. В Хороводе ярче выражен русский национальный характер — в сочетании игровой пластики с пластикой протяженной песенности. Это одна из лучших сцен балета, где так поэтично воплощена радость лирической встречи.

Если в нашем представлении романтикой обычно овеваны образы главных героев — их любовные переживания и дерзновенные подвиги, то в «Береге надежды» ею проникнуты массовые сцены, особенно же финал первого акта. Он подготавливается постепенно, исподволь.

Острый, переломный момент — сцена шторма с бушующей лейттемой моря и драматичным звучанием темы рыбаков (на *ff* у тромбонов и труб, в каноническом противодвижении). Сцена народного бедствия, в духе Мусоргского, укрупняет образ тревоги, подготавливая новую сюиту, одна за другой возникают три вариации

ции, будто голоса корифеев хора. Вариации выражают настроения женщин, охваченных волнением за судьбы рыбаков.

В симфоническую картину, насыщенную большим динамичным нарастанием, входят «Мольба» — хрупкий, пластичный вальс, «Отчаяние» — драматически-порывистый танец и «Надежда» — танец героини. У меди, на пульсирующем фоне струнных возникает тема отважной любви, вызывая ассоциации с волевыми, экстатическими образами музыки Скрябина. Так подготавливается финал первого акта — возвращение рыбаков. Сначала издали, затем все ближе и ярче звучит марш на неуклонном трагическом остиinato. Еще более суров его рельеф в e-moll с терпкой фригийской секундой. Вместо броского квартсектаккорда — напряженные тритоны, стеснившие дыхание мелодии, вместо теплого тембра струнных — мрачный фагот. Образ окрашен величием и скорбью: в сражении с морем рыбаки потеряли Алексея.

Мятущаяся тема чаек подводит к кульминации (*Allegro moderato*) — полифонически сплетаются несколько оркестровых планов: горестная тема Надежды, погребальная поступь басового остиinato, мелодический контур марша рыбаков (в верхнем регистре струнных и дерева). Так создается выразительный и емкий образ. Достигнув предельного драматизма, марш внезапно обрывается. Из стопа флейт и одинокой скрипки возникает полный тоски танец героини, в котором как воспоминание и надежда воскрешаются интонации нежного *Adagio*. Но в финале вновь возвращается поступь траурного шествия. Тем самым первый акт — экспозиция родного берега — вырастает во вдохновенную музыкально-хореографическую поэму, где в образах моря, дружбы и любви ярко выявляется лирико-романтический тонус балета.

В музыке первого акта ясно обозначен русский национальный колорит — в Веселом танце и сцене Хоровода, в Танце рыбаков и любовном *Adagio*.

Иными средствами обрисован чужой берег (второй акт). Затейливые, в восточном духе, мелодии, триорды, пентатоника, прихотливые ритмы придают своеобразный оттенок танцам чужеземных рыбаков. Однако в музыке этих сцен дан не столько национально-конкретный, сколько обобщенный образ Востока.

Композитор применяет в отличие от первого акта и другой принцип музыкального развития: вместо качественного развертывания тематизма — многообразие вариационных приемов, тональные светотени, напластование звучностей, богатство гармонических и оркестровых красок.

В первом и втором актах, в сопоставлении русского и восточного начал, сказывается исконная традиция русской оперной классики, идущая от «Руслана» к «Золотому петушку» и нашедшая свое продолжение в советском балете.

Своими радостями и печалью живет чужой берег; здесь также встречаются рыбаков девушки. Танцы второго акта наделены то динамикой и лукавым юмором (Танец мужчин), то грациозной пластикой (Танец девушек). И тем не менее неслучайно в музыке этих сцен отсутствует укрупненность симфонического развития первого акта. Короткого дыхания темы, дробные эпизоды, более бытовая пластика словно скованного танца призваны обрисовать людей наивных, добрых, но запуганных и разобщенных, неспособных восстать против несправедливости.

Подлинным обобщением становится проникновенный Ноктюрн «женщины, потерявшей любимого» (соло саксофона). Ее музыкальная характеристика дана в развитии — от глубокой печали к драматизму безнадежного одиночества. Выразительный танец, будто голос рыбаков чужого берега, несет в себе протест против жестокости окружающего мира.

Этот жестокий мир предстает в двух обликах — как злая враждебная сила и как обольстительное наваждение. Так в музыку балета входит конфликтное начало.

Враждебная сила воплощена в образе военного патруля, под пятой которого живут рыбаки чужого берега. Чеканя шаг, под звуки механистичного, острогротескного марша проходит патруль, наводя страх на окружающих. В его теме обнажается характерный ритмический контур — однообразное движение остинатного баса.

Враждебная сила ненадолго торжествует и в драматической сцене допроса Алексея (третий акт), то возникая как настороженный фон к его мужественной теме, то вторгаясь в действие сухой графикой контрапунктирующих голосов.

Сцена первого столкновения героя с врагом выливается в яркий действенный танец-поединок («Схватка»). Это динамичное фугато, усиленное стелющимися хроматизмами, окрашено в зловещие тона. Звериная сущность врага обнажается в топчущей токкате (Росо *tempo mosso, marcatisimo*). Так рождается симфоническая сцена, близкая манере Шостаковича.

Другим обобщением, где жестокий мир выступает в ином, коварном облике, становится сцена «соблазнов»: рыбаку сулят сомнительные блага легкой, бездумной жизни. Здесь возникает еще одно, богатое колористическими красками симфоническое полотно, основанное на вариационном методе развития (образцом послужило Болеро Равеля). Если в своем первоначальном изложении тема звучит мягко, заворачивающе у соло саксофона, то в дальнейшем гротескные черты ее усиливаются джазовыми приемами в духе рок-н-ролла — синкопами и глissандо, напластованием гармоний и оркестровых регистров.

Так создается зрительно осязаемая картина разнузданной оргии.

Двуликость враждебного мира получит дальнейшее развитие в балете «Сотворение мира» при изображении «бесовских сил» — Дьявола и Ведьмы. Здесь же важно подчеркнуть, что, обнажая духовное убожество врага, особенно в таких ярких симфонических обобщениях, как фугато в сцене поединка, композитор решает конфликт в поэмно-симфоническом ключе, в соответствии с избранной моделью.

Ярким контрастом «враждебным» картинам становится утверждение романтики подвига. Угрозам и соблазнам врага противостоит мужество Алексея. В волевом рисунке его мелодии, пунктирном ритме, широкой поступи унисонов оркестра в диапазоне пяти октав предстает музыкальная характеристика нашего современника.

Третий акт составляют три картины, которые возникают как различные фазы борьбы. Лейттема Алексея чередуется с эпизодами его светлых грез; в неуклонном симфоническом развитии проходят образы Родины, моря, дружбы, но вторжение в этот возвышенный мир враждебных сил создает острый, напряженный контрапункт (*Allegro espressivo*).

Последний поединок завершается победой Алексея (эпизод *Allegro*): враг отступает перед песней мужества и любви.

Нежная мелодия *Adagio* с хроматическими полутоновыми скольжениями, прошедшая бури, невзгоды, симфонически преобразилась, стала «светоносной». Неслучайно и название этого эпизода — *Amoroso*, и головокружительные прокофьевские «перехваты» мелодии. Словно ожили Золушкины восторги или нежные признания Ромео Джульетте над пропастью смерти.

Песня любви, обретенная современными героями как песня Отчизны, торжествует, знаменуя финал балета. Рыбак устремляется к родному берегу.

Рассмотрение ведущих лейттем-образов, пронизавших партитуру, свидетельствует о последовательно примененном принципе симфонизации музыки балета. Вместе с тем в его драматургии действие «аккумулируется» в финалах трех актов, которые становятся кульминациями балета и соотносятся друг с другом как драма, лирика и героика, правда обогащенная лирическим началом. Образующиеся в результате узловые сцены — «поэтические вершины» — характеризуют избранную композитором поэмно-симфоническую модель. Однако ее особые черты выступают не только в принципах развития, но и в стилистических приметах этого объемного по содержанию произведения с многослойной структурой.

Есть композиторы, которые сохраняли единство стилевого выражения и оставались ему верны на протяжении всего своего долгого творческого пути. Таковы столь различные по идейно-образному содержанию творчества Рахманинов и Бриттен, Пуччини, Дебюсси и Шостакович, хотя в процессе своей эволюции их стиль претерпевал известные изменения.

Иной метод — Стравинского. Композитор менял свой творческий облик на каждом отдельно взятом этапе в связи с определенной, поставленной себе задачей. Для «Поцелуя феи» моделью ему послужил образный строй лирики Чайковского, для «Пульчинеллы» — Перголеси. Однако в рамках избранной модели Стравинский стремился выдержать единство стилевого вы-

ражения. Так возникла многогранность художественных манер, столь отличающих «Петрушку» от «Агона» или «Весну священную» от «Аполлона Мусажета» и т. д.

В современной творческой практике встречается и другое применение такого полистилистического метода: композитор обращается к разным приемам и средствам выразительности для характеристики множественных явлений в рамках одного и того же произведения. Он отражает разные стороны действительности при помощи стилистически разнородных слоев и при этом сохраняет стилевую разнородность для четкой дифференциации образных сфер. В рамках одного произведения эти сферы разграничены, противопоставлены друг другу, сосуществуют на равных основаниях в противоречивом единстве. Такая манера — своеобразная доминанта творческих устремлений Андрея Петрова. Именно полистилистика является его специфическим творческим методом, что наметилось в балете «Берег надежды» и особенно отчетливо сказалось в «Сотворении мира».

Композитора привлекла идея торжества Добра над Злом, актуальная для нашего времени. Ему важно было, чтобы, перерастая рамки конкретного сюжета, она обрела характер общечеловеческой «вечной истины». Отсюда тяготение к объемному, многостороннему освещению своего замысла, воплощенного в антитезе различных драматургических пластов. Так проецируются два мира — мир реальный и мир фантастический. Подобное противопоставление восходит еще к «Жизели», где столкновение прекрасной мечты с жестокой действительностью обуславливала эстетика романтизма. Эта тенденция прослеживается в балете через весь XIX век, вплоть до «Щелкунчика» Чайковского. Последней модифицированной данью романтическому «двоemiрию» стал «Петрушка» Стравинского. трагедия одинокого паяца разыгрывается на фоне картин масленичного гуляния.

Такое размежевание имеет место и в рассматриваемых балетах Петрова. Но дело не в том, что оно заложено в самом сюжете, главное здесь — стилистическое разграничение музыкальных сфер. В соответствии с различной стилистикой композитор дифференцирует и приемы интонационно-ритмической, фактурной, тембровой и композиционной разработки образов.

Эта творческая манера стала определяться уже в «Береге надежды» — произведении, открывающем зрелую пору творчества Петрова. Его поэтические образы, связанные с романтикой моря, дружбы и любви, определили важный стилиевой пласт, в котором, однако, различаются и другие слои. Иначе говоря, в данный большой стилиевой круг органично вписаны и другие малые круги.

Воспевая романтику моря, Петров не смог обойти завоеваний программно-живописного симфонизма «кучкистов» (особенно Римского-Корсакова) и, конечно, импрессионистов, и прежде всего в области характерного для них живописно-колористического письма; отсюда — обращение к Равелю. Большое место отведено поэзии любви, в ее воплощении отчетливо выявлен русский национальный колорит. В сценах юношеских игр, в плавном девичьем хороводе с его тонкой узорчатостью напевов проглядывают стилистические особенности прокофьевского лиризма. Таковы эти «малые круги» в первом стилиевом пласте.

Иные стилистические приемы применены в обрисовке враждебного лагеря. В музыкальной характеристике военного патруля на чужом берегу или в сценах его поединков с рыбаком (фугато второго акта) Петров приблизился к манере Шостаковича, столь ярко запечатлевшего подобные образы (в Седьмой и особенно Восьмой симфонии). И снова в этот большой стилистический пласт вошли разнородные слои. Так, в сцене «соблазнов» использованы джазовые ритмы, гармонии и инструментальные эффекты, где музыка развивается от томных, завораживающих звучаний до картины разнузданной вакханалии некоего города «желтого дьявола».

Тем самым стилистические приметы моделей прошлого и настоящего явились строительным материалом для новой художественной структуры-концепции. Конечно, эти приемы, подсказанные самим сюжетом и всем ходом музыкально-драматургического развития балета, предстали не в чужих одеяниях, а в тонком индивидуальном опосредовании, свойственном творческой манере Петрова.

Сила нового обобщения связала эти, казалось бы, столь разнородные стилиевые круги в единую систему образов. Их совокупность создала ощущение полного

охвата романтических событий современности в новом жанре балета-поэмы.

В «Сотворении мира» мастерское сочетание танцевальности с симфонизмом получило последовательное развитие благодаря сознательно примененной полистилистике.

2

В июне 1959 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова был поставлен балет «Берег надежды», а 27 марта 1971 года там же состоялась премьера «Сотворения мира»¹. Между этими двумя премьерами прошло почти 12 лет. Истекшие годы ознаменованы новыми плодотворными творческими исканиями композитора — в основном в сфере современной советской тематики.

Современность неизменно волновала Петрова. Обращаясь к ней, композитор шире и разнообразнее проявлял свое дарование. Все глубже звучала лирическая тема в его творчестве: и в песнях, посвященных Родине, дружбе и любви, и в симфонических произведениях. Все ярче воплощалось драматическое начало в сопоставлении тем войны и мира, сил разрушения и созидания (например, в симфоническом цикле «Песни наших дней»). Иной, публицистический поворот эти темы нашли в Поэме для органа, струнных и ударных, посвященной погибшим в блокадном Ленинграде, и в Патетической поэме для баритона, двух роялей и ударных, написанной к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Содержание музыки Петрова обогащалось, раздвигались ее жанровые рамки. Романтическая тема, магистральная в его творчестве, приобрела гражданственное звучание. Именно этим звучанием наполнены многие страницы музыки «Сотворения мира».

Но наряду с лирико-драматическими образами в балете есть и другие — лукавые, озорные, юмористические. Они были вкраплены в виде отдельных штрихов в предшествующие вокальные произведения Петрова — песни и циклы (особенно в песни для кинофильмов и

¹ Либретто и постановка Н. Касаткиной и В. Василёва, дирижер В. Федотов, художник Э. Стенберг.

театра); встречались они и в ранних балетах, и в «Береге надежды» (Веселый танец и Танец мужчин), и в эстрадных пьесах. Но лишь в «Сотворении мира» эти черты проявились в полной мере.

Балет «Сотворение мира» стал не только произведением зрелого стиля, но и подвел итог многолетним исканиям, направил эволюцию творчества Петрова к большим жизненным обобщениям. Стимулом к написанию музыки балета послужили известные рисунки прогрессивного французского художника Жана Эффеля, навеянные библейской легендой о сотворении мира, об Адаме и Еве.

По книге рисунков известный писатель В. Катаев написал либретто, с которым в конце 60-х годов Большой театр СССР познакомил композитора. Однако, несмотря на множество любопытных, забавных эпизодов, оно носило весьма общий характер и не отвечало специфике балета. Петров предполагал отказаться от «вечной» легендарной темы еще и потому, что она не раз оказывалась основой многих театральных постановок,— это и «Божественная комедия» И. Штока, и популярный спектакль в кукольном театре С. Образцова, и даже великолепный чехословацкий фильм.

Судьбу «Сотворения мира» решила встреча композитора с балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Васильевым. Родилось творческое содружество Петрова с будущими постановщиками балета. «Мы много размышляли над формой и стилем спектакля, обсуждали характер музыки, вопросы художественного оформления,— вспоминает композитор.— Мы долго думали, спорили, сомневались, прежде чем нашли единую точку зрения, вернее сказать, исходную эстетическую позицию»¹. В поисках оригинального поворота темы, проникаясь психологическим подтекстом рисунков, углубляя лирику, авторы создали новое либретто.

Библейскую легенду об Адаме и Еве Ж. Эффель претворил в серии своих рисунков с позиций человека XX века. Он по-доброму посмеивается над предрассудками и изжившими себя религиозными представлениями, не разрушая гуманистического строя легенды. Та-

¹ Петров А. — Композитор и балетмейстер. — В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1974, вып. 1, с. 60.

кая трактовка оказалась близкой мировосприятию Петрова. Отталкиваясь от библейского сюжета, он в содружестве с балетмейстерами, однако, расширил, сделал более емкой и значительной идею балета.

От романтики «Берега надежды», где показаны личные судьбы отдельных героев, Петров пришел к теме извечной борьбы Добра со Злом, решенной в свете актуальных проблем современности. Основная идея балета — судьбы мира в руках людей. Они сами призваны утвердить на Земле Справедливость, Красоту, Добро. Слова художника: «Мои книги рисунков — это поэма во славу творящего человека» — могут стать эпиграфом к балету.

В первом акте экспонирована сила созидания — Бог в окружении ангелов, его «творение» Адам — и сила разрушения — Дьявол. Во втором акте появляется Ева и происходит ее встреча с Адамом. События разворачиваются все стремительнее, обостряется поединок сил созидания и разрушения. В борьбу вовлекаются и люди, познавшие страсть. В третьем акте еще более динамизируется действие, устремляясь к главной кульминации. Из райских садов Эдема конфликт выносится на просторы Земли, где и осуществляется решающая схватка Добра со Злом. Угнетению, насилию, войнам противостоят мир, свет, любовь.

Тем самым рисунки Ж. Эффеля послужили лишь исходным, отправным толчком¹. Сюжет получил иную идейную направленность, обогатился новыми подробностями. Аллюзии, содержащиеся в графике французского художника, приобрели прямое, современное толкование. Начиная со второй половины балета, когда действие разворачивается уже на Земле, его авторы в символично-аллегорической форме повествуют о наших днях, о непосредственной угрозе войны, сеющей смерть и разрушение. Таков и путь драматургии «Сотворения мира» Петрова — от непритязательного юмора к трагедии.

¹ Музыке известны примеры, когда живопись стимулировала фантазию композитора. Таков фортепианный цикл Мусоргского «Картинки с выставки», навеянный полотнами его друга, художника Гартмана. А в области музыкального театра, если говорить о близком нам времени, это опера Стравинского «Похождения повесы», сюжет которой подсказан гравюрами Хогарта.

Емкость содержания, его многоплановость определили полистилистику музыки. Отсюда множественность структур, которые наложили отпечаток на жанровую природу балета.

Природа балета многозначна, как многозначны явления, о которых повествует композитор в рамках своего произведения. Воплощая их, Петров обращается к широким истокам музыки. Он сознательно использует различные стилистические слои, то «оживляя» модели прошлого, то привлекая «приметы» современного искусства. В «Сотворении мира» угадываются черты, идущие от музыки барокко и джаза, от различных течений музыки XX века — советской и зарубежной. Стилистические слои порой столь разнохарактерны, что, казалось бы, взаимоисключают друг друга. Однако эта полярированность мнимая, ибо композитор стремится не столько противопоставить их, сколько, напротив, сблизить. Так выявляется определенная авторская позиция.

Петров относится к тем прогрессивным, размышляющим о будущих путях искусства художникам, которых беспокоит, что XX век создал гигантский «водораздел» между музыкой «серьезной» и «легкой». Композитор справедливо отмечает, что подобного обособления почти не было во времена Бетховена, Шуберта, Глинки. Справедливо и то, что ныне все большая усложненность музыкального языка и формы в «серьезных» жанрах и, наоборот, чрезмерная упрощенность в «легких» привела к тому, что композиторы «разговаривают» на совершенно разных языках.

В стремлении сблизить эти полюса проявился подход к решению темы, «связанной с эффелевскими рисунками, где есть и юмор, и лирика, и гротеск, где есть и веселое, и серьезное...» «И еще я думал о том, — подчеркивает композитор, — что музыкальный мир современного человека включает в себя и Баха, и шансоны, и Шостаковича, и джаз. А если все это может гармонично жить в одном человеке, то почему оно не может существовать в одном произведении?»¹

В то же время именно в разнородности стилистических слоев, объединенных в одном произведении, проглядывает метод Петрова, его специфическая компо-

¹ Петров А. Цит. ст., с. 60.

зиторская манера, которая подсказывает и ведущий принцип музыкального развития, и организацию всей архитектоники балета.

В балете три основные сферы, вызывающие разно-сторонний круг образных ассоциаций. Одна характери-зует злое начало, другая — доброе, а третья — людей с их судьбами и душевным миром.

Рассмотрим в отдельности эти сферы. Они четко разграничены и стилистически по-разному выражены в определенных пластах музыки балета. Нарушая «хро-нологию»¹, начнем музыкальный анализ не с образов Добра, а с образов Зла, которые, в отличие от Библии и рисунков Ж. Эффеля, значительно шире разработаны композитором.

Сфера Зла многолика и претерпевает значительную эволюцию. Это сложный стилистический пласт, куда входят различные слои. С одной стороны — аспект раз-влекательный, связанный с гротесковым отображением быта, с эстрадой и джазом, а с другой — аспект драма-тический; композитор стремится здесь запечатлеть силы разрушения — Хаос, образ которого подсказал исполь-зование атональной музыки, серийной техники, пуан-тилизма.

Два ведущих слоя «злой» сферы экспонированы уже в первом акте. Во вступлении (№ 1) создан образ Ха-оса, как предупреждение людям. Так возникает слой атональной музыки; хроматизированную, с изломанным, графичным рисунком тему скрипок словно подстегивают диссонирующие созвучия меди. Это — основная тема Зла.

Однако здесь же, в первом акте, композитор прибе-гает к снижению патетики посредством привнесения грубоватых, а порой тривиальных черт. Его юмор ба-зируется на сочетании сугубо достоверных деталей с ги-перболой.

Поначалу в этом ключе, в духе веселой буффонады, обрисован Дьявол (Вариации, № 3). Тут много изобра-зительных деталей: забавные ворчащие глиссандо тром-

¹ См. анализ музыкальной драматургии балета в ст.: Ка то - нова С. О музыке балета А. Петрова «Сотворение мира». — В кн.: Музыка и жизнь. Л.; М., 1972, вып. 1.

бонов, удары хлыста, соло ударных; здесь же и мазурка, будто вобравшая в себя тему Хаоса. Постепенно эстрадный слой музыки расширяется: возникают нарочито приземленные, обыденные интонации, лихо «приплясывающие» мотивы буги-вуги, словно обнажается наглая сущность Дьявола — самодовольного мещанина. Джазовые моменты усиливаются с появлением нового персонажа, придуманного авторами балета, — Ведьмы, наперсницы Дьявола. С ней связано обольстительное начало — другой полюс бесовских козней. Истоки музыкальной характеристики Ведьмы — в «соблазнах» «Берега надежды». Отсюда звучание саксофона, красочные эффекты ударных и меди.

По мере переключения действия от юмора к драме «дьявольская» сфера становится все жестче и разнужданнее, в ее характеристике усиливаются элементы гротеска. Особенно ярко они воплощены во втором акте («Соблазны Дьявола», № 6). Впервые столь прямолинейно выявляет себя сатанинская сила. Возникает то пласт джазовой музыки с ритмами свинга (проносятся темы Дьявола и Ведьмы), то у соло тромбонов откровенно звучит тема Зла, а на смену ей приходит атональный пародийный вальс (*tutti*); затем у саксофона на фоне литавр возвращается тема «соблазна». Словно в фокусе здесь собираются все слои, или, образно говоря, все малые круги в единый большой круг данного пласта. Так различные стилевые приемы и средства выразительности служат созданию картины дьявольской оргии («Торжество Дьявола и Ведьмы», № 7).

В новом, обобщенном аспекте тема Зла предстает в кульминации третьего акта — «Катаклизмы». Зло, сбросившее легендарную оболочку, обретает обобщенный социальный смысл. Композитор говорит теперь взволнованным современным языком и от малых форм, от калейдоскопа отдельных эпизодов переключается на большие «сквозные» построения, наделенные динамичной патетикой. Ураганный смерч приводит мир к предельной грани, к Хаосу.

Что же противостоит ему? — Сфера Добра.

Это совершенно иной стилевой пласт, внутренне замкнутый, поначалу статичный, обладающий своими структурными особенностями. Лейттема Добра, также экспонированная во вступлении, пронизывает всю драматур-

гическую ткань балета; с нею связаны представления об идеальной жизни — изначальной, чистой, еще не замутненной злом.

Мир наивных иллюзий о гармонии рая воплощен в стилизованных тонах, но окрашен юмором: это музыка улыбчивая, лукавая, близкая рисункам Ж. Эффеля. Здесь то воскрешается менуэт («Бог и ангелы», № 2—Третья вариация), то звучит напев старинной арии (Четвертая вариация), то возникает стремительная жига (Пятая вариация). Музыка тонально ясная (G-dur, B-dur), прозрачная и сдержанная, со светлой диатоникой, терцовыми последованиями, мягкими секундовыми «закруглениями» мелодий, порой украшенных трелями. Преобладают простые двух- и трехчастные формы, в целом выдержанные в духе старинных танцевальных сюит (№ 2, 10). Еще более подчеркивают приметы далеких эпох введение в оркестр чембало в сочетании с арфой или использование чистых тембров деревянных и струнных ансамблей с солирующими инструментами.

Стилизация дана столь тонко, с таким безупречным вкусом, что музыка звучит как цитата то ли из Баха, то ли из Гайдна, то ли из Глюка (будто оживают сцены в Элизиуме — царстве блаженных теней из «Орфея»). Однако различные модели осовременены иронически-шутливым отношением Петрова к далекому миру. Отсюда специфичность звучания, смещение тональных функций, «приперченных» синкопами, неожиданными диссонансами и оркестровыми эффектами, которые подчас выдают свое эстрадное происхождение (например, дуэт детской дудочки в верхнем регистре и тубы). К таким характерным сценам первого акта относится тема с вариациями и кодой («Бог и ангелы», № 2), где изобретательно сочетается наивная простота с изысканностью, или Хоровод ангелов (№ 5), развивающий в светлом D-dur начальную тему вступления. Эта тема как воплощение доброго начала будет и дальше напоминать о себе («Сотворение мира», № 8 и другие номера): на редкость свежо и целомудренно она прозвучит в голосах детского хора.

Как же претворил композитор в балете третью образную сферу — Адама и Евы? Она вырастает в недрах «доброй» сферы и является как бы ее ответвлением. Мир людей обрисован многообразно, с большой тепло-

той и задушевностью. «Людская» сфера словно отражает путь человечества от беспечного детства к трудному познанию жизни, исполненному мужества, стойкости, борьбы. Богат содержанием этот пласт: он включает в себя и стилизованный слой, близкий «доброй» сфере, и слой детских игр-забав Адама и Евы, еще не ведающих страстей, и, наконец, стилистически другой слой, окрашенный драматизмом, средствами которого показаны люди, вступившие в борьбу за счастье.

Торжественная пассакалия первого акта («Раздумье Бога», № 9) подводит к до-мажорной гамме, звучащей приподнято и широко у всего оркестра: Человек родился! Далее (№ 10) возникает цепь вариаций Адама, изящных, шаловливо-задорных, стилизованных в манере Классической симфонии Прокофьева. Незаметно подключается лейттема игр-забав, хотя и близкая детским песенкам-считалкам, но поданная в ином, романтическом духе. Юмористические штрихи щедро рассыпаны в неожиданных контрастах, оркестровых эффектах, в политональных напластованиях (Четвертая вариация), в нарочитом сочетании простоты и патетики.

Во втором акте эта сфера обогащается возвышенной лирикой: «Ave Eva!» — гимн первой женщине. Приветственно звучат колокола, вступают деревянные духовые, чембало, алыт (соло), голоса детского хора на фоне глубоких выдержанных аккордов с секундовыми задержаниями: будто постепенно пробуждаясь, расцветает мелодия, по-глюковски вдохновенная и величественная.

Встреча Адама и Евы («Игры», № 5) в драматургии балета знаменует новый этап жизни людей: разгорается борьба за их души. В задорное скерцо, развивающее игровую тему, вплетаются темы Добра и Зла. Наивная идиллия, над которой с теплой иронией подсмеивался композитор, постепенно оборачивается драмой. Буря чувств охватила людей. Этот слой музыки впервые предстает в новом освещении, становится подлинной кульминацией (№ 8); в ее основе — «повзрослевшая» тема игр. Обновилась и стилизованная лирика: возвышенно звучит первое любовное Adagio Адама и Евы — дуэт альтовой флейты с виолончелью и группой струнных. Изменился весь строй музыки: о человеческих чувствах композитор повествует романтически приподнято, современным, взволнованным языком. Впер-

вые явственно проступает сквозь полистилистические очертания самобытный художнический облик Петрова.

Здесь фокусируются те черты, которые закрепились в других жанрах композитора, например в вокальном творчестве. В циклах и особенно в песнях для кино постепенно вызревали и накапливались образы мечтательной лирики, окрыленной, романтической. Бережное отношение к слову, чуткая передача эмоционально-смыслового содержания стиха помогла точной лепке характеров.

В песни Петрова вошли образы наших современников, их мысли, чувства, устремления («Я иду, шагаю по Москве», «Песня о друге», «На кургане», «Песня о море» и другие). В них обозначилась та искренняя, доверительная интонация, которая на долгие годы сделала песни Петрова средством общения. Определилась и стилистика песен с их непохожестью на массовые шлягеры, со своей особой индивидуальной статью. В гибком взаимопроникновении возвышенной декламационности и песенности заключалось то пластическое начало, которое стало их отличительной чертой.

Песни и романсы сопутствовали театральному творчеству композитора. Неслучайно некоторые их приметы, и прежде всего красота пластики, преломились крупно и ярко в обобщенных образах лирических сцен балета. К ним относятся «Ave Eva!» и Adagio — вершинные эпизоды той сферы, которая связана с людьми. Это светлые, лирические страницы музыки балета, в которых передана радость жизни, вера в человека, его стойкость и мужество. Вот почему в третьем акте, где бушует Зло, в наиболее грозные, переломные моменты эта музыка воспринимается как гимн людям, сумевшим отстоять любовь и жизнь.

Так разные стилистические приемы способствуют выражению глубокого и емкого содержания произведения, с его разветвленной системой образов, их разграничением и сопоставлением.

В «Истории „Доктора Фаустуса“» Томас Манн говорит о своей отнюдь не сугубо индивидуальной склонности «видеть во всяком проявлении жизни продукт культуры и сколок мифа и предпочитать цитату «само-

стоятельному» сочинению»¹. Он подчеркивает, что смешение нового и старого, неизвестного и знакомого, «самостоятельного» и «цитатного» приносит совершенно особое эстетическое наслаждение.

Суждение писателя близко суждению ученого: В. Конен в своей книге «Театр и симфония» на огромном историческом материале показывает, что путь музыки к реалистической образности всегда лежал через выработку и закрепление ассоциативно-конкретных, обладающих достаточной семантической определенностью интонаций². Именно семантическая определенность реминисценций, обостряющих память слушателя, способствовала созданию реалистически ярких, эмоционально-насыщенных музыкальных образов балета.

Подобный творческий метод стимулирован в «Сотворении мира» еще одним интересным замыслом. Как уже было отмечено ранее, музыкальная драматургия балета развивается от стилизованной наивной легенды к трагедии. В рамках трехактного спектакля композитор словно воскрешает основные этапы — узловые вехи истории человечества.

Одновременно это и повесть о мужании человеческого разума, своим светом, мудростью познания преодолевающего тьму, злобу и коварство. Отсюда и широта стилистических ассоциаций: балет — своего рода «энциклопедия» различных музыкально-исторических стилей: от детских игр-считалок в народном духе через барокко и рококо к джазу и атональности; важная драматургическая роль отводится как великому классическому наследию, так и характерным особенностям современного искусства — в песенно-романсовом и симфоническом стиле советской музыки.

В то же время, пользуясь стилизацией, композитор всегда сохраняет свою индивидуальность. Его талант проявляется и в интонационном строе, и в мелодических изгибах, в ритмике, фактуре, оркестровке — во всем этом сказывается авторское отношение к происходящему на сцене, незаурядное театральное чутье, активное прочтение сюжета глазами нашего современника.

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса». — Собр. соч. М., 1960, т. 9, с. 308.

² Конен В. Театр и симфония. — М., 1968, с. 52.

Как строится общая композиция партитуры «Сотворения мира»? Казалось бы, Петров воскрешает традицию Прокофьева, который был убежденным сторонником номерной структуры балета, уподобляя ее кадровому членению фильма. Однако он не порывает и с классической драматургией Чайковского, которая покоилась на крупных «блоках» — *Adagio*, сольных вариациях и коде, на замкнутых сюитных построениях. Есть в его балетной партитуре и сцены, пронизанные непрерывным током симфонического развития. Тем самым и в своем композиционном решении Петров применяет множественность структур.

Поначалу в «Сотворении мира» преобладает классическая структура: танцы собираются в сюиты, сопровождаются вариациями и т. д. По мере драматизации сюжета поэнное начало берет верх над структурно-расчлененным. Чем ближе развязка, тем более усиливается симфоническое развитие: грани «номеров» словно размываются, построения укрупняются (если в первом акте было одиннадцать номеров, во втором — десять, то в третьем — всего пять). Напоминаю, что этому сопутствует все большая активизация современного звучания музыки. Иначе говоря, стилизации соответствуют конструктивные закономерности классического балета. Там же, где возобладали современные образы, Петров обращается к поэнным средствам выразительности, которые ранее получили яркое воплощение и в балете «Берег надежды», и в ряде других его сочинений, и прежде всего в симфонической поэме, посвященной памяти жертв блокадного Ленинграда.

Так, переосмысливая традиции балетной классики, Петров выдвигает новый жанр балета. Создавая его, композитор опирался на сложное взаимодействие многих структурных принципов, обогащая музыкальный язык балета применением разных стилистических манер, что дало ему возможность воплотить объемное, многогранное содержание легенды и найти ключ к ее современному звучанию. Утверждая идею «Сотворения мира», Петров создал две редакции финала. В первой композитор, завершая балет, обратился к мелодии Девятой симфонии Бетховена «К радости». Такое решение вызвало споры, хотя оно было правомочно, обусловлено всем ходом развития музыкальной драматургии и зву-

чало бетховенским призывом к людям: «Обнимитесь, миллионы!» Подвергаясь широкой вариационной разработке, цитата отнюдь не воспринималась как коллаж, а являлась логическим завершением полистилистического метода Петрова. И все же во второй редакции, которая в конечном итоге и была принята многими театрами, победило желание завершить балет одной из лучших и вдохновенных его мелодий — гимном Еве. Именно в этой музыке ярко проявилась своя стилистика, связанная с самобытным почерком талантливого композитора.

Подобный финал оказался более органичным (в духе поэмого жанра): он прозвучал во славу красоты и продолжения жизни, во славу творящего человека.

Глава V

Античная легенда

Создание музыки балета «Икар» связано с одним из наиболее плодотворных периодов творчества С. Слонимского. Именно в 60-е годы он вошел в полосу зрелости, обращаясь к самым различным жанрам. Среди его произведений вокально-симфонический цикл «Песни вольницы», Соната для фортепиано, опера «Виринея» по роману Л. Сейфуллиной, кантата «Голос из хора» на стихи А. Блока, Концерт-буфф для камерного оркестра, «Диалоги» для квинтета духовых, фортепианные и вокальные пьесы, а также хореографические миниатюры, музыка к фильмам и театральным постановкам.

Клавир балета «Икар» был написан композитором в 1965—1966 годах. Партитура и окончательная редакция завершены в 1968—1970 годах. В этот период работа протекала в непрерывном творческом контакте с балетмейстером В. Васильевым. 29 мая 1971 года состоялась премьера «Икара» на сцене Кремлевского Дворца съездов¹. Произведение получило общественное признание. Весною 1972 года прозвучала и сюита из музыки балета, с успехом исполненная оркестром Ленинградской филармонии. Спустя два года Кировский театр во главе с И. Бельским подготовил свою сценическую редакцию. Премьера в Ленинграде состоялась 29 мая 1974 года², первые спектакли шли с аншлагом. Появились и печатные отклики в газетах, журналах и музыкальных сборниках (М. Тараканов, Н. Чернова и автор настоящей книги).

14 декабря 1976 года на сцене Кремлевского Дворца съездов В. Васильевым была показана новая редак-

¹ Либреттист Ю. Слонимский, постановщик В. Васильев, дирижер А. Жюрайтис, художник В. Рындин. Большой театр СССР.

² Дирижер Дж. Далгат, художник Э. Стейберг.

ция¹. Коррективы, внесенные композитором в партитуру (некоторые купюры и добавления), были продиктованы стремлением усилить героическое начало.

Древнегреческий миф о Дедале и Икаре — отце и сыне, поднявших на самодельных крыльях высоко в небо, — неоднократно вдохновлял поэтов, художников, скульпторов. Трагическая гибель Икара, первого воздухоплатателя, стала символом дерзновенной смелости и силы духа.

С. Слонимский давно задумал балет на сюжет античного мифа об Икаре. Его увлекла тема, словно предназначенная для воплощения в хореографической пластике, в полетных движениях танца, — неудержимое желание обрести крылья, уподобиться птице, чтобы достигнуть солнца. В этой теме была возможность осветить разные грани — тоску по прекрасному и жажду познания, постоянство веры и упорство воли, неодолимость творческого стремления и одержимость идеей.

Либреттист Ю. Слонимский сосредоточил действие на образе главного героя, предложив условное решение, основанное на ассоциациях, аллегориях, символике. Сюжет здесь лишь намечен: это и мечта Икара, и его робкая любовь, и творческий порыв, помогающий выковать крылья. Это и столкновение с Архонтом, правителем острова, который пытается отвлечь его от мысли о полете. Но ни земные блага, ни страх смерти не могут сломить волю Икара. Он летит навстречу солнцу и погибает.

Обобщенная форма поэтического сценария давала широкий простор фантазии композитора и в то же время ставила перед ним ответственные и сложные задачи. От их решения зависели жизнеспособность и сценическая судьба балета, возможность восприятия его музыки современным слушателем.

Чтобы определить эстетическую позицию композитора, попробуем выделить те основные проблемы, которые дают ключ к пониманию драматургии его произведения: это, во-первых, трактовка современным художником древней легенды и, во-вторых, сочетание «общечеловеческого» с национальным.

¹ Дирижер Э. Класс, художник В. Левенталь.

Идейное содержание балета направлено на прославление подвига Икара — воспевание духовной силы личности, утвердившей в веках прекрасную мечту. Тем самым через категории «вечного» древний миф оказывается созвучным гуманистическим идеалам современности. Понимание нравственности, этической чистоты, бескрайности познания, воплощенное в мифе, нашло аналогии с общеэстетическими проблемами XX века. Обращение к образу легендарного Икара вызвало невольные ассоциации с величайшим событием наших дней — освоением космоса — подвигами новых Икаров.

Но как претворить сейчас древний миф, если осуществилась прежде несбыточная мечта? Композитор не встал на путь стилизации, которая могла увести в мнимую, субъективно окрашенную сферу, особенно в области музыкального творчества, ибо о музыке древних греков мы имеем весьма приблизительное представление. Слонимский не пытался дать и свое индивидуальное «видение» античности, как это сделал, например, Равель в «Дафнисе и Хлое». Его интересовало иное: возможность максимально приблизить миф об Икаре к современности. В результате в партитуру оказались «вписаны» лишь отдельные приметы античности. Узорчатые, графически четкие мелодии в звучании солирующих инструментов, преимущественно скрипки или деревянных духовых — флейты, кларнета, гобоя, близкого двойному авлосу, напомнили рисунки на барельефах и амфорах. Главным же стало введение в балетную партитуру хора — прием, заимствованный из древнегреческой трагедии, но оригинально трактованный композитором.

Поющий без слов хор — это и важное связующее звено в действии балета, и концентрированное выражение его смысла. Именно партия хора содержит тот сгусток архаических интонаций, которые способствуют передаче ощущения древности в сказании об Икаре. Подобным ощущением пронизаны и другие номера балета, в мелодике которых есть не только своеобразная «меза» (так называли греки опорный тон посреди звукоряда), но и тетрахордная структура, нисходящее движение, ладовые черты. Именно эти явные следы архаики присущи древнегреческим записям, например пифийской

оде Пиндара (V в. до н. э.) и другим образцам античной мелодики¹.

В то же время можно говорить лишь о духе древности, ибо трудно утверждать с определенностью, что в данном случае архаика — греческого происхождения; ведь подобные черты свойственны и старинной русской музыке с ее ярко выраженной тоникальностью, ладовой переменностью, вариантным развитием. А сколь различны национальные культуры и связанные с ними эпохи — Древняя Греция и Русь XVII века, хотя из здесь могла быть своя преемственность, если учесть «путь из варяг в греки»... Несомненно одно: Слонимского не интересовали эти исторические истоки, он хотел воссоздать античный миф в представлении современника, поэтому и воплотил древность современным музыкальным языком. Обладая высокой профессиональной культурой, широким художественным кругозором, Слонимский изобретательно использовал в партитуре балета для тройного состава оркестра технику письма XX века с ее разнообразными приемами (сложноладовые структуры, изощренная полиритмия, техника остинато, сонорные эффекты, кластеры и т. д.).

Вместе с тем «вечная» тема, «общечеловеческий» сюжет наделены национальными чертами: античный миф об Икаре композитор прочел глазами русского художника. Партитура балета, отмеченная мелодической свежестью, ладовой самобытностью, раскованностью ритма, обнаруживает преемственность и с «Песнями вольницы» (на русские народные тексты), и с оперой «Виринея», особенно в обращении к характерному для Слонимского интонационному комплексу, который прослеживается во многих произведениях композитора². Секундовые и трихордовые попежки, квартаккорды, «приперченные» большой септимой, малой ноной или уменьшенной октавой, равно как и асимметричные ритмы, расширяют сферу национального звучания.

«Я много раз бывал в фольклорных экспедициях, — рассказывает Слонимский, — и знаю, что в русской песне

¹ См.: Грубер Р. Всеобщая история музыки. — М., 1956, ч. 1, с. 47.

² Он образуется противодвижением минорной нисходящей терции, гармонизованной восходящими мажорными трезвучиями, и несет черты усложненной модальности.

и пляске много неожиданных, несимметричных структур. Народная дансантичность, по моему мнению, очень содержательна и танцевально увлекательна»¹.

Избегая прямых фольклорно-жанровых ассоциаций, композитор обращается к глубинным слоям русской музыки. Подобно А. Хачатуряну и К. Караеву, он использует в балете особенности народного вокального интонирования. Опора на импровизационную манеру народных певцов сказывается в мелодической и метроритмической свободе изложения, в несимметричном полиладовом строении.

Композитор выразительно подчеркнул в музыке обобщенно-поэтическую символику сюжета, выдвинув контрастные антитезы: окрыленность мечты, неудержимое стремление ввысь, к небу, к свободе и приземленную обыденность, сковывающую силу духовного порыва. Этому служат и поэзный характер изложения музыки, и общая композиция произведения, и те избранные композитором принципы, которые способствовали воплощению образного содержания балета. Обратимся к его анализу с точки зрения особенностей музыкальной драматургии.

Балет открывается вступлением и состоит из двух актов и пяти картин, имеющих программные заголовки. Первый акт представляет собой серию небольших законченных номеров сюитного типа. В этом, несомненно, сказывается следование прокофьевской традиции. В первых двух картинах («Мечты» и «Крылья»), где действие тщательно разработано (в первой восемь номеров, во второй семь), номерной принцип главенствует. Прокофьевская манера проявляется здесь и в характере членения номеров, и в их компоновке, и особенно в повторности, связанной с возвращением уже знакомого образно-тематического материала.

Однако по мере углубления сюжета и нарастания драматизма во втором акте Слонимский отказывается от подобного строения: ток симфонического развития словно «взламывает» номерную структуру, действие укрупняется, приобретает обобщенный характер. Так, четвертая картина представляет собой симфоническую

¹ Союз музыки и танца.— В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1977, вып. 2, с. 78.

поэму, а пятая — поэму с хором. Тем самым, если первая и отчасти вторая картины являются в основном экспозиционными, а третья и четвертая выполняют функцию разработки, то пятая, заключительная, становится словно динамизированной репризой.

В подобной композиции балета закрепились особенности музыкальной драматургии «Икара» с неуклонным развитием к финалу, где каждая последующая картина воспринимается как новая ступень к конечной кульминации — полету.

В то же время наряду с широкими оркестровыми построениями, в которых сказался поэмный, романтический строй музыки, «вечное», воплощенное в хоре, выдвинуло эпос. (С ним связано вступление, интерлюдия между первым и вторым актом и заключение.) Сочетание в балете двух начал — эпического и поэмого — определило неповторимое своеобразие его музыкальной драматургии.

В основе балета — не драма характеров, а отражение различных душевных состояний героев, вернее, одного, главного героя — Икара. Это мечта и любовь в первой картине, героический порыв — во второй («Ковка крыльев»), в третьей — борьба, в четвертой — отчаяние и опять борьба, в пятой — торжество Идеи.

В облике Икара обобщены и далее развиты героические черты музыки Слонимского, которые были найдены им ранее. Путь к «Икару» лежал через «Песни вольницы», где прообразом героя явились отважные бунтари с песней «Не шуми, мати, зеленая дубравушка», названной Пушкиным в повести «Капитанская дочка» любимой песней Пугачева.

Путь к «Икару» лежал через оперу «Виринея». Много в портрете главной героини — ее неподкупность, нравственная чистота, непокорный дух — нашло свое новое освещение в балете.

Рядом с мужественным Икаром — два женских персонажа — Девушка и Птица. Извечна символика этого двуединого образа, исполненного поэзии и красоты. К нему обращены лучшие, окрашенные фантастикой романтические балеты — от «Лебединого озера» Чайковского и «Жар-птицы» Стравинского до «Шурале» Ярул-

лина и «Берега надежды» Петрова. Лебеди, обернувшиеся девицами, чайки, олицетворяющие мечту...

Извечна символика Девушки-птицы и охотника, которая породила тему возвышенной любви. По-своему развил этот сюжетный мотив Слонимский: в балете Икар любит Птицу — Архонт преследует ее. По-своему воспринял композитор образы Девушки и Птицы: одной отдал красоту, другой — поэзию, Девушку связал с земным, «осязаемым» началом, а Птицу — с духовным порывом к свободе. Отсюда родилось представление о некоем романтическом треугольнике — Девушка — Икар — Птица.

Так возникла ассоциация с «Лебединым озером» Чайковского (Одетта — Зигфрид — Одиллия) или с оперными произведениями Римского-Корсакова — «Снегурочкой» (Мизгирь, мечущийся между Купавой и Снегурочкой), «Садко» (Волхова — Садко — Любава) и другими, где под воздействием романтической коллизии будто раздваивается сознание героя.

Однако в финале балета «Икар» («Полет»), следуя народной поэтической традиции, Слонимский слил воедино два образа. «Девушка в образе Птицы летит рядом с Икаром» — гласит авторская ремарка.

Но контрастная антитеза земного и духовного лишь способствует в балете решению более острого и драматического главного конфликта: мечте, любви, мужанию воли противостоят зло, жестокость, насилие. И в этой извечной борьбе побеждает мечта как воплощение творческого начала.

Разграничивая две полярные образные сферы, композитор выделяет ведущие драматургические линии и связанные с ними лейттемы. Одна из них — хоровой эпиграф — открывает балет.

Суров и величествен «Сказ об Икаре», он звучит как голос народа, утверждая идею нравственного подвига героя. Архаичная лейттема предстает в неуклонном развитии по хроматическим полутонам и квартовым «уступам», словно набирая дыхание перед восхождением. Хору вторят тяжелые унисоны оркестра, усиливая колорит древности.

Хоровая лейттема неизменно возникает в переломные моменты действия, либо предваряя его, либо подытоживая. В ней — то народное сочувствие («Горе Икара»),

то восхищение героем («Клятва Икара»), то народное горе (сцена гибели героя, цифры 36, 37). Но в оркестровой коде балета «отсветы» ведущей лейттемы, сочетаясь с другой, лейттемой полета, символизируют веру в будущее.

От хорового эпиграфа берут начало почти все лейттемы балета: они произрастают, как зеленые побеги от главного ствола, как выразительные подголоски древней мелодии сказа.

Рассмотрим, как развиваются в музыкальной драматургии произведения основные образные сферы.

Линия Икара намечается в первой картине. Рождение мечты, любовь претворены в целомудренной лирике, чистой и незамутненной, окутаны в тона пастельные, прозрачно-хрупкие; в сценах Икара с Птицей музыке присуща полетность, устремленность к иным, воздушным мирам; одновременно показано постепенное вызревание мужественной решимости, неукротимой воли, жажды познания.

Линия Икара воплощена многогранно, в разных пересечениях настроений и состояний героя. Однако есть главная грань, которая в балете дана укрупненно,— это поэтическое воплощение неодолимости творчества и свободы.

«Лесная сцена», «Сон Икара» и «Дуэт Икара с Девушкой» в образной сфере героя являются развернутой экспозицией его душевных состояний.

«Лесная сцена» по своим музыкальным истокам может поначалу показаться лишь жанровой буколической картинкой (именно так разбирают ее некоторые исследователи). Однако романтика лесного пейзажа, пение птиц, их манящая пластика парения становятся той поэтической атмосферой, в которой зарождается отважная мысль о полете. Реальное видение Птицы («Лесная сцена») порождает грезу («Сон Икара»), а затем неотступную и прекрасную мечту («Мечты Икара»). Тем самым «Лесная сцена» становится завязкой в развитии действия, существенным звеном в его музыкальной драматургии.

«Лесная сцена» — прозрачная, акварельная зарисовка — написана композитором как пасторальная концертная пьеса для флейты соло и ударных (и хотя позже тема прозвучит у гобоя и кларнета, все же тембр

флейты преобладает). Основная тема ее, переливчатая, «щебечущая», вызывает представление о пленительном образе Птицы, словно зовущем ввысь, в облака.

Рельеф темы характерен для музыкальной стилистики балета: сцепляемость коротких трихордовых и кварто-квинтовых попевок образует типичную для Слонимского протяженную мелодию; столь же типично и оstinato малой секунды у арфы и ударных, и ладовая и метроритмическая переменность (9/8, 7/8, 8/8, 11/8) с ярко выраженной танцевальной основой.

«Щебечущая» флейтовая тема будет встречаться и дальше как неизменный орнаментальный узор в тех музыкальных номерах, где возникает мысль Икара о полете. Едва ли не более важную роль играет другая краткая попевка «Лесной сцены» (средний эпизод), с которой связано пробуждение волевого порыва Икара. Эта «вспархивающая» интонация появляется у деревянных, струнных (pizz.) и ударных — Campanelli. Из нее впоследствии выкристаллизуется рельефная, синкопированная мужественная тема (она впервые прозвучит в сцене встречи с Девушкой).

Следующей ступенью в музыкальной характеристике героя является «Сон Икара». Растревоженная сновидческая фантазия все время возвращается к образу летящей Птицы. Звонящий сонорный аккорд струнных, арфы и челесты, словно повисающий в воздухе, предвещает тему грез-мечты. Интонационно связанная с древним сказом, она тем не менее наполняется новым эмоционально-смысловым содержанием.

Окрашенная в лирические тона, лейттема зарождается у женского хора (альты) и напоминает нежную колыбельную. Из повторяющихся трихордовых попевок с квартовой «опорой» соткана оstinатная мелодия. Ее импровизационный характер подчеркивают элементы подголосочной полифонии, «скользящие» четвертитоновые мелизмы, опевающие устои, миноро-мажорные метаморфозы диатонического лада с фригийской окраской. Полифонические вариации сопрано, теноров и басов обрамляет оркестр, где настойчивая повторность лейттемы у соло скрипки словно олицетворяет неотступную мысль героя, рвущегося в небеса.

«Сон Икара» содержит тот интонационный сгусток,

который получает дальнейшее развитие в лирических и волевых темах Икара. Если «Лесная сцена» явилась завязкой, то «Сон» закрепил окрыленный порыв.

Легкое прозрачное скерцо — «Игры девушек» — оттенило лирическую сцену: в «Дуэте Икара и Девушки» облик героя предстал в развитии различных душевных состояний — от робкого пробуждения любви к волевому порыву и высокой мечте.

В эту сцену впервые входит образ Девушки. Ее облик, намеченный в лирике первого дуэта, затем предстает в финале (четвертая и пятая картины), где она то пытается отвлечь Икара от мыслей о полете, то устремляется вместе с ним к облакам.

Первая встреча с Девушкой несет радость расцветающей любви, однако появление Птицы-мечты вызывает душевный разлад героя. Многозначно решает эту сцену композитор, воплощая противоречивые чувства Икара.

Большая развернутая сцена охватывает вступительный раздел, основной, где впервые появляются темы лирического дуэта и волевого порыва Икара, и заключение — обобщающую коду. Форма сцены строится как концентрическая. Остановимся на ней подробнее, ибо здесь получают развитие ведущие интонационные и метроритмические комплексы, связанные с Икаром.

Вступление выдержано в пасторальном духе — созерцательная мелодия солирующей флейты напоминает пастушеский наигрыш — и содержит знакомый интонационный «сгусток». Однако архаичные черты здесь углублены, а импровизационная природа подчеркнута сильнее, ибо вновь проглядывают особенности народного интонирования, связанные с манерой исполнения песен-причетов. Об этом свидетельствуют и рождение мелодии из одного звука (*g*), и его «расщепление» (в *as* и *fis*) на короткие мотивы-попевки (то полутоновые и четвертитоновые, то кварто-квинтовые), которые, многократно вариантно повторяясь, сочетаются с взлетом-броском мелодии на большую септиму, малую нону или уменьшенную октаву, — стилистическая особенность, столь характерная для партитуры «Икара».

Пасторальная прелюдия — вступительная к теме дуэта. Полная ласки и нежности, она звучит у двух солирующих скрипок в секундовом изложении на фоне «хру-

стальных» арфовых аккордов. Мелодии вторит выразительный подголосок виолончели. Новый тематический образ символизирует пробуждение воли, жажду полета. Поначалу он проходит в контрапункте с темой любви, а затем одна за другой следуют две кульминации. Лирическая — на большой динамической волне в плотной квартноаккордовой фактуре на *ff* — несет «пряность» красок и «жаркость» экспрессии. Волевая — обобщение героических маршевых интонаций, близких аналогичным образам в советской симфонической музыке, — впервые столь рельефно выдвигает призывную синкопированную тему в неуклонном восходящем развороте струнных.

Сцена завершается пасторальной темой в более свободном импровизационном изложении (флейта соло) и темой лирического признания, постепенно угасающей на *p* (кода).

Встреча Икара с Архонтом и освобождение Птицы знаменует перелом в действии. Радость полета вселяет надежду. Сновидческая фантазия героя обретает черты реальности. Вновь напоминает о себе лейттема мечты, но в более широком, чем прежде, хоровом звучании, а в оркестре флейта-пикколо имитирует звонкое щебетание Птицы. Это финал первой картины.

Итак, основные состояния Икара — его любовь, волевой порыв и мечта — даны в экспозиции в неразрывном единстве.

Ярко контрастна музыка второй картины, окрашенная героикой¹. Мечта обернулась явью — Икар кует себе крылья. В музыке этой картины — мужественная решимость, воплощение вдохновения творчества. Здесь обозначен иной интонационный пласт в образной характеристике Икара. Если темам любви и мечты свойственна созерцательная лирика, с которой связаны приемы вокального интонирования, подголосочное плетение голосов, метроритмическая и ладовая переменность, то сценаковки крыльев полна энергии и динамики и носит чисто инструментальный характер; здесь господствует стихия ритма. И только излюбленная композитором оstinatность сближает оба пласта: в лирике это

¹ В последней редакции 1976 года ей предшествуют два развернутых эпизода — «Дионисийский танец», веселье которого нарушают слуги Архонта, и новые раздумья Икара («Тихая сцена»).

вокальные мелодии (например, альтовые остинато), в героике — метроритмические комплексы (как основа остинатных вариаций).

В музыке второй картины есть «фресковое», живописно-зримое начало — взмах-удар кующего молота, выбивающего искры... Изобретательно найденная тема остинато с упругой мускульной ритмикой неуклонно наращивается по восходящей до 14/8. Грозно смещаются звуковые и метроритмические комплексы, словно вдох-выдох могучих мехов заполняет пространство кузницы. Напластование «вагнеровских» призывных кличей, ритмические перебивки усилены эффектной оркестровкой, где «тяжело-звонкое» маркатное звучание рояля, виолончелей, контрабасов сочетается с ударными (гулкие томтомы и литавры, к которым постепенно присоединяются ксилофон, колокола, гонг, маримбафон).

Динамичная картинаковки крыльев, написанная широким мазком, воспринимается как своеобразный гимн творческому созиданию. Возникают ассоциации с вагнеровской «Ковкой меча» и аналогичной сценой в «Кашее Бессмертном» Римского-Корсакова, а также с фрагментами «Спартака» Хачатуряна.

Поэтически-возвышенной сфере — мечте, любви, творчеству, — сфере Икара, его подруги и Птицы, противостоит давящая сила, отрицающая творческий поиск. Это сфера Архонта, правителя острова, и его прислужников. Их существование словно ограничено замкнутым кругом, в котором раз и навсегда определен порядок вещей. И потому здесь строго карается всякое проявление духовных сил личности.

Если драматургическая сфера Икара получила многогранное освещение, то сфера Архонта решена однозначно, что подсказано всем складом музыки. Для характеристики приземленности, обыденности, жестокости композитор обратился к гротесково-угловатым темам, «втаптывающим» ритмам, «вдалбливаемым» остинато, к полиритмии, а также отдельным приемам серийной техники.

В интонационном и метроритмическом разграничении сфер словно ожила русская классическая традиция: Икар и его друзья — Девушка и Птица — охарактеризованы через вокальную мелодику, а отрицательные силы —

Архонт и его окружение — через инструментальную стихию нарочито примитивных маршевых и танцевальных тем. Подобное размежевание сказалось и в выборе тембровой окраски: деревянные и струнные сопутствуют Икару, а тяжелая медь и ударные — Архонту.

Для обрисовки правителя острова композитор обратился к своим прежним сочинениям — «Диалогам» и Концерту-буфф. Оба они отмечены стремлением овладеть наиболее сложными приемами музыки XX века. Есть в них и дань увлечения полифоническими формами, например тройная fuga с удержанным противосложением и с 14-голосными тройными стретто в Концерте-буфф (первая часть), встречаются и оригинально трактованные серии.

Воплощая «враждебную» сферу, композитор воспользовался одной из основных тем «Диалогов» для квинтета духовых, сохранив не только облик темы, но отчасти и ее полифонические вариации. Уже высказывалось суждение о близости темы к григорианскому хоралу: Думается, однако, что по интонационному колориту, трихордовым и квартовым последованиям она ближе к древним образцам русского распева. В то же время здесь возникают ассоциации с жесткой маршевой поступью. Бесспорно одно — в теме Архонта есть нечто угрожающе-тупое и механистичное. Еще ярче выступает сущность отрицательного образа в другой, откровенно плясовой, «кривляющейся», скоморошьей теме (она заимствована из второй части Концерта-буфф — «Импровизации»).

Гротесковое преломление маршево-танцевальных жанров — типичное средство обрисовки отрицательных образов (Малер, Стравинский, Шостакович). Однако в Концерте Слонимского гротеск имеет веселый, шутивно-озорной оттенок. Здесь же — в конфликтных ситуациях — он обретает характер злой издевки, тем самым приближаясь к обличительным образам (в духе скерцо Первой симфонии Слонимского).

Сцена охоты — музыкальная экспозиция Архонта — разворачивается в тембровой окраске меди, на настойчивом *f*, преобладает жесткий тематизм то в характере марша, то буйного перепляса, внезапно рассыпающегося в оркестре острыми «уколами». С самого начала в образе правителя раскрывается хищническое начало —

охотник, преследующий свою жертву. Тема Архонта вступает в столкновение с флейтовым «щебетом» Птицы. Так возникают в музыке балета два поэтических обобщения — Икар, восхищенный искусством полета Птицы, стремящийся подражать ей, и Архонт, пресекающий полет, а тем самым разрушающий и красоту мечты, и красоту творчества.

Столкновение Архонта и Икара вносит в драматургию балета конфликтное начало. Грозно звучат темы Архонта, сплетаясь с группой тем Икара. Возникает почти жестовая «мимическая» музыка, где большую роль играют прихотливые полиритмические сплетения и неожиданные темброво-регистровые сочетания, например, тубы и ксилофона.

Первый поединок заканчивается победой Икара: он освобождает Птицу из рук охотника. Отсюда берет свое начало мужание Икара, которое ведет к сцене «Ковка крыльев». Однако выкованные крылья лишь начало осуществления мечты.

Следующий этап — борьба. В финале второй картины одна за другой возникают сцены, окрашенные драматизмом.

Важной вехой в драматургии балета становится сцена, где сикофанты, прислужники Архонта, надругавшись над Икаром, отнимают крылья, лишая его радости полета, свободы («Борьба за крылья»). Здесь находит яркое воплощение конфликтное взаимодействие двух образных сфер. Призывная фанфарная тема Икара вступает в столкновение с темами слуг Архонта. Напряженность усиливается, остро соединяются квартовые кличи с броском на септиму, резко сменяется трехдольный ритм 6/8 на двухдольный в новом контрапунктическом «поединке».

Все сложнее взаимодействуют ведущие образы в узловых сценах балета. В единый клубок сплетаются лейттемы героики и мечты в сцене «Горе Икара», проникая то скорбью, то порывом к свободе. По мере развития сюжета композитор обращается к приемам симфонического преображения ведущих образов: лейттема мечты «переплавляется» в лейттему неодолимости творчества (хоровая fuga), способствуя утверждению

основной идеи произведения. Так подчеркиваются не только общность-родство этих двух образов, но и новые грани эмоционально-смысловой многомерности мечты.

Следующая вежа — клятва Икара — закрепляет героическую сферу: призывная тема предстает в более укрупненном, широком динамическом движении (в канонических напластованиях, в уплотненной фактуре квартаккордов).

Хоровой финал второй картины становится подлинной кульминацией первого акта балета. Здесь воедино сливаются драматизм и героика в развитии основной идеи балета.

Однако в первом акте балета конфликт лишь намечается. Дальнейшая его разработка дана в третьей («Искушения») и четвертой («Одиночество») картинах второго акта, где Икар вступает в неравную схватку с врагом. Преодоление препятствий, мучительные сомнения и неугасимая вера в мечту — эти состояния последовательно раскрываются в конфликтном взаимодействии Икара с враждебной ему средой. В третьей картине («Искушения») жесткие по музыке крайние разделы трехчастной композиции, основанные на двух лейттемах Архонта, обрамляют лирическую сердцевину — тему страданий Икара.

Лейттемы Архонта — стремительный марш и скомо-роший пляс — образуют цепь двойных вариаций — тембровых, ритмических, фактурных, призванных усилить гротесковое начало.

Средняя часть — оркестровая и хоровая, — напротив, исполнена лирики. Ее печальная заплачка у альта, новый вариант лейттемы мечты, приближена к манере народного вокального интонирования. У женского хора звучит тема волевого порыва — героический вариант лейттемы мечты. Симфонически преображенная, она порождает новую лейттему (условно назовем ее «верой в полет»), которая станет основой развернутого финала с фугой.

Оглушительные кластеры на *ff* знаменуют возвращение тем Архонта, завершая третью картину. Разработка лейттем-образов выливается в сложный контрапункт полиметрических сочетаний. Конфликтное столкновение дано в остром, действенном сопоставлении двух

сфер — инструментальной, связанной с Архонтом, и вокальной — с Икаром.

Четвертая картина («Одиночество») — следующая фаза разработки. В новой симфонической поэме разнообразно воплощен душевный мир брошенного в темницу Икара. Горестная русская заплачка — образ тоски по свободе — открывает картину. Характерная для творческого стиля Слонимского протяженная мелодия вызывает ассоциации то с фортепианной сонатой, то, более опосредованно, с арией Виринеи.

Упорная внутренняя борьба Икара рождает цепь воспоминаний — возникает новый контрапункт ведущих тем, в котором ярко «высвечивается» у хора образ мечты¹. Рамки сцены раздвигаются — у скрипки соло возникает эпизод-явление Девушки, которая сулит герою блага земной жизни.

Тема мольбы, обретая певучесть, экспрессию, перерастает в песнь любви (*Andante amoroso*). Лирику дуэта сменяет героика, и на гребне динамической волны «взмывает» укрупненный образ полета².

Новый контрастный эпизод — разгул враждебных сил. Но и жестокому маршу, и мольбам Девушки противостоит патетическое звучание героической лейттемы Икара.

Обрамляет многозначную и емкую по конфликтному содержанию картину начальная русская заплачка, преобразованная в возвышенный хоровой гимн выстоявшему в испытаниях герою. В широком симфоническом развороте утверждается неодолимость мечты.

Чередование разработочных принципов с принципом повтора сопряженных на новом уровне эпизодов вновь заставляет вспомнить традицию Прокофьева. Однако в крепкой «сцепляемости» эпизодов, расширенных симфоническим развитием, она предстает обновленной. Тем самым в четвертой картине ярко проявляется характерная особенность балета — сочетание структурных принципов различных моделей.

Финальная картина («Полет») — симфоническая поэма с хором, — как уже отмечалось, представляет собой

¹ Этот дополнительный эпизод введен композитором в последнюю редакцию 1976 года.

² Вернее, определяется атмосфера полета, ибо сама тема еще не откристаллизовалась.

динамизированную репризу. С одной стороны, здесь продолжается конфликтное взаимодействие образов, с другой — стягиваются в узел ведущие лейттемы. Но возникают и новые: одна, созданная композитором ранее (для драматического спектакля — чеховской «Чайки» в Ленинградском театре имени Комиссаржевской), органично вписалась в хоровое звучание музыки балета, будто сотканная из волевых попевок Икара; другая, светлая, песенная, «парящая», в теплой окраске либо скрипок и гобоя, либо голосов хора — сопрано и альты на фоне «мерцающей» звучности челесты и арфы, обогатила лирико-романтическую сферу балета.

В двух темах-образах воплотилось эмоциональное содержание картины: в первой, как гласит авторская ремарка в партитуре, — «взлет героя», во второй — радость претворенной мечты.

Финал закрепляет композиционные принципы балета: отдельные эпизоды, выросшие в «блоки» развернутого построения, укрупнены здесь симфоническим развитием. Так вновь переосмыслилась прокофьевская традиция: при внешнем дробном членении восторжествовал «крупный штрих», в котором соединились закономерности контрастно-составной и поэмно-симфонической структур. В коде последней редакции балета мужественный героический образ (темаковки крыльев) усилен эпической хоровой темой вдохновенного творчества, словно символизирующей рождение новых Икаров, утвердивших подвиг в веках.

В заключение еще об одной особенности драматургии балета: поэма об отважном герое словно заключена в хоровую эпическую рамку. Именно с хором связано воскрешение духа античности — эпоса. Хоровой «Сказ об Икаре» соотносится с симфонической поэмой об Икаре как вечное, «надличное» с личным, индивидуально-окрашенным. Именно хор придает черты ораториальности поэмному повествованию, раздвигая границы сюжета («Мечты Икара»), оттеняя драму героя («Горе Икара») или обогащая музыку героическими красками («Клятва Икара»). Хор укрупняет темы Икара, особенно в финале балета («Полет»), где возникает вокально-симфоническая поэма. Как и в опере «Виринея», хор — голос народа — комментирует события, выступая как непосредственный участник происходящего.

Драматургическая функция хора и в том, что он способствует разграничению образных сфер. Связанный со сферой главного героя как носитель песенного начала, он противопоставляет жестокости и насилию Архонта и его окружения, сфера которого охарактеризована лишь инструментальными средствами. Тем самым хор в балете содействует выявлению конфликта.

По замыслу композитора присутствие на сцене хора, словно воспроизводящего скульптурные барельефы, оживающие по ходу действия драмы, придает балету черты строгости и единства стиля. Участие хора в финале усиливает масштабность балета, подчеркивая оптимистическую трагедийность подвига Икара.

Глава VI

Русская летопись

В балетный жанр Б. Тищенко пришел как симфонист. Его «Двенадцать», одноактный балет по Блоку, отмечен законченностью симфонического замысла¹; в жанре симфонии, развернутой в многоактный хореографический спектакль, решена и «Ярославна»².

Обращается ли композитор к малой или большой форме (развитой в нескольких действиях), он неизменно ошеломляет масштабностью, значительностью содержания, архитектурной завершенностью балетов — «инструментальных драм».

В двадцать пять лет Тищенко написал балет «Двенадцать». Между первым и вторым балетом прошло десять лет. Это были годы одержимости музыкой — так можно назвать плодотворный период, отмеченный созданием трех симфоний, двух виолончельных концертов, трех квартетов, вокальных циклов и других сочинений. Одновременно с «Ярославной» композитор написал Четвертую симфонию, близкую ей эмоциональной образностью, интересом к русским национальным пластам, острым ощущением современности³.

¹ Либретто Л. Якобсона по мотивам одноименной поэмы А. Блока, постановка Л. Якобсона, дирижер И. Блажков, художник Э. Штейнберг. Премьера — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 31 декабря 1964 года.

Безудержная фантазия балетмейстера привела к своеволию и обернулась против музыки: купюры, сделанные Якобсоном, нарушили целостность драматургического замысла. Балет был снят с репертуара. Ныне возобновлен в своем первоначальном виде балетмейстером К. Рассадным в репертуаре Ленинградского ансамбля «Хореографические миниатюры».

² Либреттист и постановщик О. Виноградов, режиссер Ю. Любимов, дирижер А. Дмитриев, художник О. Виноградов. Премьера — Ленинград, Малый оперный театр, 30 июня 1974 года.

³ Истории музыкального искусства знакомы подобные примеры. Таковы «близнецы» в творчестве Чайковского — Четвертая симфо-

«Он весь в музыке,— пишет о своем ученике Д. Д. Шостакович,— основательно знает и старинных композиторов, и современных авторов, и народное творчество, прекрасно играет на рояле. Тищенко — человек, убежденный в правоте своего творчества. Мне нравится, что он так уверенно высказывается в разных жанрах. <...> Я люблю все его сочинения. Но хотелось бы выделить Третью симфонию, в которой привлекает насыщенная эмоциональность, ясность мысли, конкретность логики»¹.

Этими характерными чертами отмечена и музыка балета «Ярославна». Произведение строгой концепции, четкой продуманности художественного замысла явилось результатом содружества композитора со сценаристом-балетмейстером О. Виноградовым².

«Темой «Князя Игоря» я был «болен» давно,— рассказывает Виноградов.— Однако я постоянно чувствовал плен, вериги привычной трактовки сюжета и образов оперы Бородина, это давило. Так было до встречи с Тищенко. После прослушивания его музыки к научно-документальному фильму «Слово о полку Игореве» прежние представления отодвинулись. Определились новые категории понимания Руси, ее людей, их уклада, устремлений. Многое в их освещении, хотя и было неожиданным, захватило, и началась работа»³.

Почти одновременно создавались сценарий и музыка. Постепенно определялось идейно-образное содержание балета, которое, по выражению Виноградова, становилось «драматургией предпосылок для танцевального действия». Попутно балетмейстер делал карандашные наброски, что характерно для его творческого почерка: костюмы героев и «движущиеся картинки» — сборы в поход, прощание Игоря с Ярославной, сражение русских и половцев. Быть может, это способствовало тому,

ния и «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и Шестая, Патетическая; в творчестве Шостаковича — Четвертая симфония и «Катерина Измайлова».

¹ Бялик М. Борис Тищенко (буклет), — Л., 1975, с. 1.

² О. Виноградов объединил в себе сценариста и балетмейстера.

³ Из выступления О. Виноградова на Всесоюзной фольклорной конференции. — Репино, 28 апреля 1975 года (запись автора книги).

что в музыке композитора содержится так много броских, почти зримых сцен!

Глубокое изучение исторического материала помогло авторам балета воплотить не только трагедию похода, но и страдания невинных людей, отношение к Игорю Ярославны, народа — тему осуждения Игоря и его прощания. Так родилось новое прочтение «Слова», с новыми идейно-художественными акцентами, отличными от трактовки Бородин. Различия, их, бесспорно, в первую очередь были продиктованы временной дистанцией: каждая эпоха внесла свои коррективы, сказалось и воздействие накопившегося научного материала (работы Д. Лихачева и Б. Бурсова).

Как гуманист XIX века, типичный представитель «шестидесятничества», Бородин в своей опере «Князь Игорь» широко развернул картины жизни народов — русского и половецкого, не столько выявляя конфликтное содержание, сколько решая нравственную, морально-этическую проблему. В сцене пленения Игоря Кончаком воплотилось основное идейное содержание произведения: столкновение двух волей, двух мировоззрений — патристического, государственного у русского князя и хищнического, направленного к разорению земли — у хана. Развивая традиции глинкинского «Руслана», Бородин создал эпическую оперу, отмеченную монументальностью, «крупным штрихом», яркой картинностью, обобщенностью характеристик героев в закругленных ариях и сценах, замедленным темпом повествования.

Иное в балете «Ярославна»: он насыщен драматизмом, «взрывчатостью». Трактовка его сюжета приближается к тому пониманию древней истории и искусства, которое мы находим у Б. Бурсова. «Эпическая тема в древнерусской литературе, — пишет исследователь, — проникнута не спокойным и созерцательным отношением к миру, как это было в классическом эпосе Древней Греции, а всевозрастающей тревогой. В ней звучат голоса, полные тоски и боли. Но они перебиваются другими, которые зовут к подвигам и жертвам и которые исполнены веры в победу»¹.

¹ Бурсов Б. И. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы. — Рус. лит., 1958, № 1, с. 28.

Приведенные слова могут стать эпиграфом к балету «Ярославна». Наряду с эпическим решением темы Руси здесь большое место заняли полные драматизма картины междоусобной борьбы и связанной с ними тоски, которая «разлилась по Русской земле». Эти сцены в «Слове о полку Игореве» даны после поражения, в балете же они составляют как бы своеобразный пролог. «Золотое слово Святослава, со слезами смешанное», словно рассекающее пополам литературный памятник XII века, было передвинуто ближе к началу и явилось своеобразным водоразделом между прологом и сценами похода.

Иная компоновка сюжета определила и новую его идейную направленность. Показ междоусобной вражды послужил яркой мотивировкой похода Игоря. Так постепенно выстраивалась драматургия произведения, крупным планом высвечивались узловые моменты — непреклонность идеи похода, безрассудный героизм, жестокое поражение, глубокое раскаяние и прощение. Сочетание одержимости, героического порыва с раскаянием определило трагический пафос произведения. Подобная трактовка «Ярославны» оказалась близкой не столько Бородину, сколько Мусоргскому, подчеркнув ассоциативные переключки с народно-массовыми сценами «Хованщины» (отчасти «Бориса Годунова»).

По словам композитора, он хотел «так рассказать о событиях прошлого, будто был их очевидцем».

Имя верной супруги Игоря Ярославны определило название балета: оно явилось тем обобщением, тем извечным символом Родины, которое подчеркнуло патристическую идею произведения.

Балет Б. Тищенко — произведение ярко самобытное, новаторское, написанное художником XX века. Обратившись к картинам Древней Руси, композитор воскресил архаичные пласты старой крестьянской песенности. В то же время приемы музыкального развития, на которые он опирался, свидетельствуют о его глубоко современном мышлении¹.

¹ Основой балета Б. Тищенко явилась музыка, ранее написанная для научно-популярного фильма «Слово о полку Игореве». Одна из ведущих лейтем балета — хорал (№ 4, 14 и другие) — звучала уже в фильме. Там же определились музыкальные характеристики Ярославны (в балете — № 6), Святослава (№ 7), «Слава Игорю»

В музыке балета сочетается оркестровое звучание с развитой партией хора. Мы уже упоминали о роли хора в «Спартаке» Хачатуряна, или в «Сотворении мира» Петрова, или же в «Икаре» Слонимского. Однако если в одних балетах хор использовался как колористическое средство или воплощал основную идею в прологе и эпилоге, то в «Ярославне» хор, как и оркестр, составил основу этого масштабного, ораториально-симфонического произведения. Отсюда и природа избранного композитором жанра. В нем сочетаются эпическое и драматическое начала. Казалось бы, это взаимоисключающие понятия, связанные с разными закономерностями и в развитии действия, и в раскрытии характеров, и в показе конфликта. Ведущие жанровые модели были разграничены в гениальных шедеврах основоположника русской музыкальной классики — «Сусанине» и «Руслане». Если его эпическая модель нашла свое продолжение в оперном творчестве Бородина и Римского-Корсакова (в его «Снегурочке» и «Садко»), Шапорина и Прокофьева (в его «Каменном цветке»), то действенную драматургию «Сусанина» развили каждый по-своему Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский, Шостакович.

Существование в «Ярославне» этих полярных принципов свидетельствует о необычном примере эпико-драматического жанра в балете. С эпосом связаны прежде всего архаичные хоровые сцены, показывающие более обобщенно характеры героев. Но развертывание сюжета несет на себе и действенную нагрузку: сговор князей, сборы в поход, начало похода и особенно две битвы, решенные в драматическом аспекте, — все это создает непрерывное музыкальное развитие — «сквозной стержень» в драматургии балета.

«Ярославна» театральна: в ней много живописно-образительных и вместе с тем действенных моментов, контрастно чередуются сцены и эпизоды, где воплощаются то мужественная сила, то лирика и драматизм. Парти-

(№ 10), а также некоторые сцены: живописно-колористическая «Степь» (№ 16), действенная «Сборы в поход» (№ 9), «Вторая битва» (№ 26), «Побег Игоря» (№ 30), «Призыв» (№ 32). Композитор использовал и два фрагмента из своей киномузыки к «Северным этюдам» — это «Стон земли» (№ 2) и «Игры с половецкими девушками» (№ 18). Итак, ранее написанная музыка составила примерно тринадцать номеров, более одной трети будущего балета.

тура Тищенко проникнута ощущением специфики балетного жанра, хотя в ней и отсутствуют традиционные формы и композиционные принципы классического балета, такие, как сюиты танцев или развитые лирические *Adagio*. Новаторство музыки Тищенко в «дансантиности» иного толка — в насыщении балетной партитуры разнообразными формулами движения, которые обретают жизнь в могучем потоке симфонического развития. В формульности музыкального языка балета отразилось глубокое постижение композитором «фольклорных первооснов». В их полистилевом жанровом сплаве сказался пиетет Тищенко перед народным творчеством. Чуткое ухо композитора уловило те попевки народно-песенного характера, в которых запечатлены интонационные, ладовые и ритмические особенности национальной культуры.

Богатейший слуховой опыт, цепкая музыкальная память и, быть может, главное — творческая интуиция подсказали метод. В нем нет места цитатам или традиционной обработке народных мотивов. Самобытность и оригинальность его заключается в воспроизведении фольклорных стереотипов в динамике развития, порожденной практикой народного музицирования, но воспринятой через призму современного мышления. «Настоящий художник ничего не «использует», — утверждает Тищенко, — он только видит поэзию там, где ее не видят другие, и умеет сделать ее заметной всем, впитав в себя, даже, может быть, бессознательно, и сгустив отдельные, только ему заметные блестящие «истины», и превратив их в единую, стройную «конструкцию-истину»...¹

Поэзия народного искусства сказалась в музыке балета в тех блестящих «истинах», которые мы назовем напевом-формулой и ритмоформулой. Различие между ними заключается лишь в том, что напев-формула обладает песенным «зарядом» и тяготеет к горизонтально-протяженному развитию, а ритмоформула — к различным ритмическим модификациям с их последующим вертикальным уплогнением-развитием. Именно названные микроструктуры становятся ведущими элементами в эволюции музыкальной драматургии произведения, но за-

¹ Тищенко Б. Кое-что о фольклоре. — Муз. кадры, 1959, 8 окт. (многотиражная газета Ленинградской консерватории).

крепляет богатство идейно-образного содержания балета лейткомплекс, как более емкая структурная единица, которая включает в себя несколько формульных образований. Лейткомплексы, «произрастая», сложно разветвляясь, в свою очередь образуют макроструктуры — опоры основных интонационных сфер балета. Их взаимодействие выявляет единую стройную «конструкцию-истину» и дает возможность судить о драматургии произведения в целом.

Обратимся к рассмотрению «сил действия» и «противодействия» с их эмоционально-образным содержанием в основных сферах балета.

Вступление первого акта вводит в атмосферу XII века: Русь-печальница, страдающая от княжеских усобиц, но полная достоинства и веры, — вот образ, воплощенный в этой музыке; есть в нем и ощущение пространственности, воздуха, идущее от созерцания бескрайних просторов разоренной Русской земли. Возникает невольная ассоциация с музыкой Прокофьева, с картиной пролога из «Александра Невского» — «Русь под иггом монгольским».

Мелодия флейты-пикколо с секундовыми вздохами и щемящими форшлагами будто соткана из интонаций русских песен-причетов. В духе народной полифонии, как эхо, рождается подголосок. На кульминации к двум флейтам присоединяется кларнет — третий голос; его попевка изобразительного характера напоминает кукование кукушки. Так вступление воскрешает семантику «Слова», обретая большую эмоционально-смысловую значимость: образ Родины перекликается с образом «зегзицы» Ярославны¹.

Несомненны национальные истоки этой музыки, они проглядывают в метроритмической переменности и богатом ладовом освещении, в вариантно-попевочном развитии, связанном с импровизационной стихией народного музицирования. Во вступлении намечены те важнейшие интонации-зерна, которыми пронизана партитура балета, — интервалы малой терции («кукушечная интонация») и тритона, часто встречающиеся в русских песнях-

¹ В русском народном творчестве кукование — синоним плача, причета.

причетах. Они определяют архаичный склад нового лейткомплекса — «Стон Русской земли» (№ 2).

Как сказитель-рапсод вступает мужской хор. Печально и гневно его повествование о расправах первых князей на Руси. Хоровая «вязь» напоминает древние знаменные распевы. Однако неизбежность эпического идеала подчеркивает «кукушечная интонация» лейтинтервала малой терции.

Существенную роль в драматургии балета играет хорал, в котором своеобразно преломилась католическая секвенция *Dies irae*. В новом контексте выступает иная смысловая окраска секвенции, особенно в сочетании с вариантами лейттемы вступления. Это прежде всего «Плач по убитому» (№ 5). Однако в № 6 («Ярославна») знакомый лейтобраз предстает мелодически раскрепощенным в ласковой пластике кварто-квинтовых попевок и свободе метроритмического дыхания ($3/4$, $4/4$, $3/2$, $7/4$), обогащаясь разнообразием ладовых красок, близких сфере Шостаковича (фригийский, натуральный, миксолидийский).

Рассмотренные лейткомплексы и их варианты, опирающиеся на лирику песен-причетов и эпико-повествовательных песен, интонационно и тематически связаны друг с другом и образуют единую сферу. Это экспозиция — пролог балета. Здесь выступает и поэтически-смысловое родство образов Руси и Ярославны, несущих основную патриотическую идею балета.

Другую сферу, характеризующую Древнюю Русь в раздорах и военных действиях, воплощают лейткомплексы, связанные с пробуждением активного начала. К ним, например, относится «стучащая» ритмоформула в «Ссоре князей» (№ 3) — гротесковой зарисовке междоусобицы.

Подлинной же экспозицией героико-драматических образов «Ярославны» становится № 9 — «Сборы в поход». Здесь рождается энергичный лейткомплекс с нарочито топочущим ритмом, жесткими параллельными квартами и секундами в диапазоне тритона (опять опорный интервал!). Постепенно происходит «раздвижение» звучности, броская остиная ритмоформула своеобразного молодецкого «марша» укрупняется, сочетаясь на кульминации с воинственным посвистом флейты-пикколо.

Казалось, что общего между маршем и свадебной песней? Но и здесь — если вспомнить аналогичные примеры из сборников Ф. Рубцова — композитор улавливает действительную, игровую первооснову песни, и не только в ритмическом рисунке, но и в характерной метрике — $5+3$, «переплавляя» ее в новый маршевый образ.

Так, обращаясь к избранной ритмоформуле, вызывающей определенные жанровые ассоциации, композитор как бы заново переинтонирует ее, используя приемы современного музыкального развития — укрупнение, «раздвижение» звучности, в чем сказывается новое понимание симфонизма.

Идею самостоятельного выступления князя Игоря воплощает и другой действенный лейткомплекс — в отличие от «маршевого» назовем его «походным». Он зарождается в настороженном звучании мужского хора — «Игорева дружина сговаривается» (№ 8). Стелющийся рисунок восьмых на фоне глухих ударов большого барабана как бы передает атмосферу тайного сговора; характерен и острый ритмический каданс на словах: «сами похитим», «сами поделим».

«Начало похода» (№ 12) становится подлинной кульминацией в развитии воинственного воодушевления. «Походная» ритмоформула богато высвечивается в оркестре различными регистровыми красками на фоне долбящегося оstinатного тона. «Игра» диапазонов, связанная с интервальным обращением созвучий, вовлечение все новых оркестровых групп, уплотнение ткани по вертикали приводит в движение целые пласты-глыбы. Так разворачивается многоярусная композиция, насыщенная большой внутренней динамикой.

Прием, характерный для Тищенко, — укрупнение, достигающее симфонического размаха, — способствует созданию масштабного группового портрета Игоревой дружины. Музыкальная характеристика ее волевой решимости, упоения воинской отвагой, где героическое на грани безрассудства, относится к лучшим страницам балета. Воплощение мужского группового портрета — несомненно крупная творческая удача композитора.

Мы разобрали лейткомплексы, связанные с характеристикой русского стана. Среди них три, рисующие картины Руси-печальницы в лирике, эпосе, драме (№ 1, 2, 4, 5, 6), и три действенные, связанные с пробуждением

воинской доблести, знаменующие начало похода Игоря (№ 8, 9, 12).

В названные сферы органично вписаны и лейткомплекс-портреты главных персонажей балета. Если образ Ярославны принадлежит лирико-драматической сфере, характеризующей Русь, то образ Святослава — действенной.

Святослав (№ 7) выступает как носитель идеи государственности, патриотизма. В основе его лейткомплекса — два структурно-смысловых элемента, как две грани облика Святослава. Это оркестровая тема-клич и хоровая, словно голос самого Святослава, то гневно распекающий князей за тяжбы и крамолу, то призывающий выступить «за обиды сего времени, за землю Русскую». Особенно важен оркестровый клич Святослава — ведущий патриотический лейтобраз балета — обобщение, сведенное к символу. Его волевой бросок на большую септиму, триольная ритмоформула и «каданс» с увеличенной октавой ($b-h$), драматизируясь, как бы разрастаются изнутри: все новые триоли «наращиваются» то в выпуклом увеличении, то в стремительно восходящем «росчерке». Эпический портрет Святослава «инкрустируют» и скорбные лейттемы Руси, раскрывая подтекст призывов великого князя — «собирателя русских земель».

Необычен и портрет Игоря («Слава Игорю», № 10). Это хоровой номер, где характеристика князя дана косвенно, через народное «дружинное» песнопение. Октавный фанфарный зачин открывает величальную строфу с яркой трихордовой попевкой, которая постепенно расширяется (четырёхтакт, пятитакт и т. д.) на фоне кластера оркестра и «эпических» басов (g, fis, f). По музыке это один из самых архаичных номеров, но терпкое суровое двухголосие в необычной метроритмической сетке ($4/4, 7/4, 5/4, 3/2, 5/4$) воспринимается динамично благодаря смещению акцентов (длительностей) — стилевая особенность партитуры.

В оркестровом лирическом интермеццо первого акта — «Ярославна с Игорем» (№ 11) — воплощен дуэт прощания, полный светлой печали и любви. В основе его — два структурно-смысловых элемента. Домажорный аккорд на ff (первый тональный аккорд в партитуре) предваряет тему любящих супругов в пластичном

двухголосии скользящих секунд и терций с «подсветкой» далеких бемольных обертонов. Словно мрачная тень возникает второй структурно-смысловой элемент, связанный с лейттемой «Стон земли» (№ 2); в нем — подтекст горестной разлуки героев. Так два состояния — лирическое и скорбное — составляют содержание динамичной сцены прощания.

Думается, не случайно композитор отказался от индивидуального портрета Игоря; характеристика дается либо косвенно, через величальную, либо в лирическом дуэте с Ярославной, и только в единении с дружиной полно предстает его мужественный облик. Только вместе с ней Игорь выступает как смелый воин, сродни древнерусским былинным богатырям.

Так картины бытового и военного уклада жизни Руси обогащают портреты действующих лиц, показанные крупным планом, обобщенно — в страданиях, патристическом воодушевлении, в готовности к бранному подвигу.

Однажды Тищенко, выступая на Всесоюзной фольклорной конференции (Репино, 28 апреля 1975 года), сказал: «В характеристике русского стана — Игоря и дружины — я стремился воссоздать национальный колорит через активные ритмоформулы, словно опертые на полную стопу. В иной, острой ритмике предстало в моем сознании половецкое начало, вызывая ассоциации со степными кочевьями, со зловещим цокотом копыт маленьких лошадок...»

«Силы противодействия», половцы, воплощены в финале второго акта (№ 20—22) в избранном композитором эмоционально-образном ключе как ориентальная стихия. «Враждебный мир» предстает в основном в трех ракурсах: как экзотика, как воинственная степная стихия, как загадочный зловещий сфинкс. В музыке этой сферы несомненно отразилась тревога современного художника перед опасностью вторжения враждебного, быть может инопланетного, биологически чуждого землянам начала. Отсюда в обрисовке половецкого стана опосредованный характер фольклорных истоков, который сохраняется на протяжении всего балета.

Однако известно, что композитор изучал древнюю музыкальную культуру Японии — «гагаку», а также Индонезии и Тибета. (Кстати, фольклористы утверждают,

что музыка народов Тибета более всего приближается к музыкальной культуре кочующего половецкого племени.) Как бы то ни было, именно этот общевосточный музыкальный сплав помог композитору воссоздать свое представление о половцах XII века.

Внешние контуры облика половцев даны уже в музыке «Первой битвы» (№ 17) с ее характерной трехдольностью ($\frac{9}{8}$) и двенадцатитоновой темой широкого диапазона с напряженной интерваликой (увеличенная октава, малая септима, увеличенная кварта, малая секунда и т. д.). Лейткомплекс половцев здесь настолько обобщен, что приближен к символу, и только намеком данная пентатоника выдает его степное происхождение.

Восток в балете предстает как край неведомый, зловеший, окутанный тайной. Неслучайно с его показом связана ночь и образ женщины — «Ночные предчувствия. Половчанка» (№ 20). По изобретательности и богатству тембровых красок, по яркой театральной картинности это один из лучших номеров в музыке балета. Здесь много великолепных находок, например: броский сонорный эффект своеобразного сочетания гласных — «гу-го-га-гэ-ги-гэ-га-го» — на цепном дыхании мужского хора, или экзальтированная импровизация скрипки с пустой струной в яркой дорийской окраске, со «взлетами» *asselerando* и *ritenuto*, имитирующая манеру народных инструменталистов, или зловещее глиссандо *simbasso* (низкого тромбона) на неумолчном органном басу.

Однако притягательная ориентальная стихия обманчива, коварна, она оборачивается откровенной враждебностью — «Вежи половецкие» (№ 21)¹. Стелющаяся мелодия возникает у контрабасов *divisi* в низком регистре, в жестком ритме виолончелей *divisi col legno* — будто слышится зловеший цокот копыт. Яркий сонорный эффект — разрастающаяся оркестровая звучность — символизирует пробуждение воинственной половецкой стихии.

Предельно лаконичен финал второго акта — «Идол» (№ 22). «Гудящий» аккорд, вобравший в себя звучание *tutti*, вызывает картинные ассоциации: словно набежав-

¹ Вежи — шатры и укрепленные полевые станы кочевников.

шие степные ветры собрались половцы, готовые к сражению, и застыли неприступной стеной.

Русь, обрисованная в суровых архаичных тонах,— то печальная, то готовая к бранному подвигу, и Восток, экзотический и воинственный, определили две ведущие образные сферы в музыкальной драматургии балета. В обеих велика роль импровизационного начала; в частой смене метра сказалось стремление «занотировать» особенную широту и свободу исполнительского дыхания. Если в характеристике русских возобладали вокальная манера, то в характеристике половцев — манера игры на народных инструментах.

Изображая Древнюю Русь, композитор воскресил приметы различных жанров — старинной крестьянской песни, причета, величальной, свадебной. Изображая половецкое начало, он, наряду с импровизационностью, создал обобщенный лейткомплекс — своеобразный символ Востока — со скрытой пентатоникой и явной трехдольной основой. Вместе с тем Тищенко не пошел по пути стилизаторства, а стремился приблизить извечное, национально-самобытное к остросовременному мироощущению, что проявилось прежде всего в своеобразных принципах симфонического развития.

Какова же дальнейшая «жизнь» разобранных нами ритмоформул, а шире — лейткомплексов в партитуре балета? Приведем один из наиболее интересных примеров эволюции действенного лейткомплекса, связанного с характеристикой группового портрета дружины Игоря (уже в первом акте). Сравним «Сговор» (№ 8) — завязку, «Начало похода» (№ 12) — кульминацию и «Затмение» (№ 13) — острейший переломный момент. Их объединяет одна и та же ритмоформула, но сколь различны состояния, которые она воплощает! В «Сговоре» — это настороженность, в «Начале похода» — патристический подъем, радость по поводу выступления, в «Затмении», напротив, — растерянность, суеверный страх дружины перед неведомыми силами природы. Именно в «Затмении» ведущая ритмоформула становится выражением нового смыслового начала, насыщается иным эмоциональным содержанием. Характерный ритмический рисунок — синкопированное торможение

(перетяжка длительности со слабой доли на сильную) — создает эффект цепенения, страха.

Фантазия композитора щедра и изобретательна: «спотыкающаяся» нисходящая фигурка возникает у двух кларнетов на фоне кластерных педалей органа и, постепенно спускаясь, охватывает все регистры и все группы инструментов. Она в полном смысле «затемняет» весь многоярусный диапазон оркестрового звучания хроматическими кластерами. Тем самым масштабное преобразование ведущей ритмоформулы во времени и пространстве становится качественно новым проявлением симфонизма.

Еще ярче эти принципы проявляются в разработочных сценах. Развивая основные сюжетные линии балета, композитор порой «сливает» воедино несколько ритмоформул, несколько лейтэлементов. Так, истовую музыку похода (№ 15) «инкрустируют» фанфарные кличи (вспомним, ими открывалась «Слава Игорю» — № 10) и ритмоформула «марша» дружины. Обобщенный лейткомплекс подчеркивает идею непреклонности выступления Игоря. Масштабно-временное преобразование «маршевого» лейткомплекса возникает перед второй битвой («Стрелы» — № 25): в особой тембровой окраске деревянных барабанчиков, на фоне скользящих хроматических кластеров, в различных ритмических модификациях. В финальном номере балета («Призыв» — № 33) обобщенный «марш» символизирует идею нового похода.

Различны ритмические освещения и действенного лейткомплекса Святослава — то в увеличении у хора («О, Русская земля! Ты уже за холмом» — № 15), то в стреттных проведениях, где он обретает героический характер и звучит как зов Родины, мобилизующий дружину Игоря на новую схватку («Клича», № 27).

Важна в музыке балета и эволюция лейтинтервалов — тритона и особенно малой терции. Именно эта «кукушечная интонация» вписывается в группу патристических тем, олицетворяя тоску по Родине. Яркий тому пример — «Степь» (№ 16). Глиссандирующая попевка струнных в пределах малой терции как стон «повисает» в воздухе. Предельно лаконично рисует композитор безмолвие ночной степи, в котором растворяется дружина Игоря, с ее томительным ожиданием решающего боя и грустью по родному дому. Характерно и повторение

этой музыки в сцене «Ночь перед второй битвой», расцвеченной узорами женского хора (№ 19), где с новой силой встает воспоминание о Родине.

Богато развита терцовая лейтпопевка и в «Плаче Ярославны» (№ 28), в котором отражается ее душевная зрелость, обретенная в тяжких испытаниях. В «Плаче» оживает поэтическая семантика «Слова», преломленная в духе лучших традиций народного творчества. Из «кукушечной интонации» — напева-формулы — вырастает суровое двухголосие песни. Переключки с первым актом очевидны («Ярославна» — № 6), но здесь мелодическая «вязь» драматизируется: словно тень глубокой тоски отбрасывается на выразительную пластику полнозвучных квинтовых зовов, узорчатой полутоновой мелизматики, глиссандированных скольжений. Терцовый лейттерцовый интервал поднимается до заклинания смерти, побеждая ритуальное оплакивание: плач-песня рождается во имя жизни и любви.

Полисемантика ведущего образа проявляется в сцене «Возвращение» (№ 32), где переосмысление плача в славление создает глубокое обобщение. «Такая амбивалентность лежит в основе народной эстетики и — шире — мировосприятия и мироощущения в фольклоре»¹. Плач-славление с остродраматическим звучанием лейттерцовой интонации дается в широком симфоническом развитии, обретая характер трагического апофеоза.

Обобщению в плаче-песне-славлении противостоит обобщение в героическом дружинном «марше», несущем патриотическую идею.

Многозначна жизнь лейткомплексов в партитуре балета, их семантика и поливалентность обусловлены всякий раз новым осмыслением драматической ситуации. Богатые метаморфозы ведущих лейткомплексов связаны со щедростью композиционных приемов, и прежде всего с новым пониманием принципа симфонизма. Как показал анализ, именно ритмоформула становится важнейшим структурно-смысловым элементом музыки балета, из которого вырастают ведущие образы, а шире — музыкальные пласты-сферы. Большая конструкция рожда-

¹ Земцовский И. Фольклор и композитор сегодня — Сов. музыка, 1977, № 9, с. 27; см. его же: О фольклорных истоках «Ярославны». — Сов. музыка, 1977, № 1.

ется из малой. Без микроструктур нет макроструктур. Как самый малый интервал оборачивается большим, как секунда обращается в септиму, а прима в октаву, так краткая ритмоформула в балете Тищенко, обрастая регистровыми наслоениями, становится сложной многоярусной композицией.

Как же из «блесток-истин» создается «конструкция-истина»? Обратимся к одной из главных проблем нашего исследования: каким образом на основе ведущих лейткомплексов «больших» структур балета создается драматургия целого.

Первый акт — экспозиция русского стана (всего тринадцать номеров), где первая половина (№ 1—6) составляет пролог балета, связанный с образом Руси, страдающей от княжеских раздоров и набегов врага. Завязка действенной линии балета — поход Игоря (№ 7—13) — приходится на вторую половину акта с острым переломным моментом в финале — сценой солнечного затмения (№ 13).

Второй акт — действенный; здесь композитор идет по пути укрупнений — в нем девять номеров. Яркой кульминацией, делящей акт пополам, становится сцена первой битвы (№ 17), обрамленная двумя лирическими интермеццо, — «Степь» (№ 16) и «Ночь перед второй битвой» (№ 19). Необычен и финал второго акта, где дается экспозиция вражеского стана (№ 20—22).

Третий акт, куда входят двенадцать номеров, обладает чертами репризности, однако также насыщен действенным развитием: его кульминацию составляет вторая, более ожесточенная битва Игоря с половцами, приводящая к трагическому исходу («Степь смерти», № 27). Последние же номера — «Призыв» (№ 33) и «Молитва» (№ 34) — выливаются в код, утверждая основное идейно-образное содержание балета.

В основе «Ярославны» — номерной принцип. 34 номера составляют содержание балета. Метод развертывания сюжета в музыке, думается, ближе всего специфике кино, ибо ведущим здесь является принцип чередования номеров-«кадров». В их крепкой «сцепляемости» друг с другом осуществляется непрерывность музыкального развития. С искусством кино сближает и самый

метод «монтажа» с перестановками-повторами отдельных номеров и эпизодов на разных уровнях их музыкального сопряжения (№ 2—34; № 6—28, 32; № 8—12, 13; № 9—25, 33), в чем, несомненно, прослеживается прокофьевская традиция.

И все же избранную Тищенко модель нельзя целиком отнести к контрастно-составной структуре, ибо номера в «Ярославне» «взрываются» изнутри, грани их рушатся под напором «волнового» движения, а лейткомплекссы разрастаются в большие симфонические полотна.

Тем самым балет являет собой своеобразный структурный гибрид: прокофьевская традиция предстает обогащенной традицией балета-симфонии. Об этом свидетельствует развитая экспозиция (первый акт), яркая разработка (второй акт) и необычная реприза (третий акт), в которой повторность сочетается с динамичными разработочными приемами («Вторая битва» — № 26). Двуслойность репризы (третий акт) становится примером одновременного совмещения «принципа контраста и принципа тождества» (Асафьев).

Подобное совмещение подготавливается распределением основных узловых сцен балета. Это пролог, где принцип чередования номеров, имеющих порой замкнутую трехчастную форму (например, «Ярославна», № 6), сочетается с симфоническим, что проявляется во взаимосцепляемости и повторности начальных номеров с их вариантным развитием (в № 4, 5 и 6).

С обращением композитора к действенному началу номерное членение балета отступает перед широкими обобщениями, в которых образы группируются по их основной эмоциональной и драматургической функции. Так, «Святослав» (№ 7) и «Сговор» (№ 8) образуют завязку действенной линии и воспринимаются в качестве развернутого вступления к новой героической сфере образов. Вторая узловая сцена балета — «Сборы в поход» (№ 9) и «Слава Игорю» (№ 10) — становится обобщением действенного начала, где развернутая рондообразная композиция (№ 9 и 10) возникает в результате преодоления номерных граней. Тема дружинного марша выступает здесь рефреном, а призыв Святослава — вступлением и кодой (№ 7 и кода № 10). Так большая «раздвижная» форма отражает мышление композитора-симфониста.

Есть в первом акте примеры перекрестных звукоарок: например, в № 11 («Ярославна и Игорь») повторяется лейткомплекс из начальной образной сферы пролога — № 2 («Стон земли»). Или к № 12 («Начало похода») протягивается звукоарка от № 8 («Сговор»).

Связывая воедино все образы действенной сферы (от № 7 до № 13 включительно), композитор приходит к созданию широко развернутой, масштабной композиции, где «Начало похода» (№ 12) — вершина действенной сферы, а «Затмение» (№ 13) — переломный момент.

Второй акт далее углубляет и развивает эпические и особенно действенные моменты балета. Но поначалу он как бы возвращает нас в лоно замкнутого, закругленного номерного принципа с трехчастными формами: вступление (№ 14), основанное на теме хорала, «Продолжение похода» (№ 15), «Степь» (№ 16). Однако «Первая битва» (№ 17) — первая вершина балета, словно рассекая акт пополам, одновременно выполняет функцию разработки. Написанная «крупным штрихом», она вырастает в большое симфоническое полотно (составляет более одной трети всего второго акта). Хотя музыка производит впечатление спонтанности, в ней есть своя логика развития, свои четкие опоры. Это прежде всего три фазы разработки, возникающие как три волны постепенно разгорающейся степной атаки.

Первая фаза носит экспозиционный характер. В полиритмическом движении пластов-сфер, усиленном диссонантными контрапунктическими сочетаниями и полиладовой техникой, торжествует половецкая тема.

Новая фаза — на гребне волны возникает каскад хроматических пассажей (по увеличенным секундам), в «водовороте» мелькают очертания то русских, то половецких тем (подчеркнуты «уколами» баса по интервалам ноны). Создается сонорный эффект — вихревое скольжение шестнадцатыми по всему двенадцатитоновому звукоряду.

Третья фаза битвы — самая решительная и яростная: в *tutti*, на *ff* в октавном удвоении, «низвергается» на противника русская попевка — новая сонорная краска! Половецкая «противостоит» ей только струнной группой, словно теряя силы в ожесточенном единоборстве, а затем тускнеет и рассыпается. Своеобразное ре-

зюме — «слово» мужского хора (ненотированное звучание), провозглашающее хвалу храброму Свято-славичу.

Отзвуки половецких тем в бескровной графике *rizicato* струнных, будто скользящие тени, приближают музыку финала битвы к жуткому скерцо смерти («Игры с половецкими девушками», № 18).

Итак, три нарастающие волны определяют вершины трех фаз этой развернутой симфонической формы с заключительной кодой. В ней сказалось стремление композитора не столько к выявлению эволюционной сущности тематизма, сколько к использованию броских сонорных эффектов, передающих общую накаленную атмосферу битвы.

Картинность яростной степной атаки оттенили героические фанфарные кличи, символизирующие идею битвы. Ярко, напряженно звучат они, усиленные то имитационной полифонией, то усложненной полиритмией; в основе их — тритоновый кластер, а между крайними регистровыми точками — малая септима через пять октав!

Фанфарные кличи трижды вторгаются в музыкальное развитие в самые решающие, переломные моменты действия, динамизируя сцену. Невольно возникает ассоциация с финалом «Кармен», где призывные фанфары подчеркивают остроту психологической ситуации в единоборстве между Кармен и Хозе, ведущем к трагической развязке. Здесь же сигналы труб возвещают начало боя и знаменуют победу, подготавливая каждый раз вершины симфонизированной батальной сцены.

«Первая битва», первая кульминация балета, подтверждает двойственность эпико-драматической природы произведения Тищенко. Протяжность линий, широта дыхания свидетельствуют о принципах эпической драматургии, в то время как неуклонно нарастающие волны и действенный героико-фанфарный лейткомплекс словно взрывают эту форму изнутри.

В «Первой битве» проявилась изобретательная фантазия композитора, широко использовавшего музыкальные средства выразительности XX века и приемы развития в духе Мессияна: сложный контрапункт звуковых комплексов напоминает напластования огромных глыб.

Лирико-пейзажные зарисовки «Степь» (№ 16) и «Ночь перед второй битвой» (№ 19) содержат момент контрастного переключения действия, обрамляя кульминацию второго акта.

Последние номера — своеобразный триптих, посвященный экспозиции половцев (№ 20, 21, 22), — составляют финал второго акта, динамически сопряженный со всем последующим музыкально-драматическим развитием балета.

Третий акт — расширенная реприза, полная действенной динамики, в центре которой вторая решающая битва Игоря с половцами. Четкие звукоарки, образующиеся здесь, несомненно закрепляют принципы «тождества» (Асафьев) развернутого балета-симфонии: все двенадцать номеров этого финального акта крепко спаяны интонационно и ритмически с предшествующим музыкальным развитием, но даны в новом «прочтении», в новом масштабном развороте. Вместе с тем «взрывчатая» кульминация — «Вторая битва» — придает необычный характер репризе. Ее двуслойность выступает особенно ярко при условном горизонтальном «разрезе» акта. Первый слой, динамичный, разработочного характера, включает пять номеров (№ 23—27), второй, результативный, состоит из семи (№ 28—34), где два последних воспринимаются как кода всего произведения (№ 33, 34).

Третий акт открывает вступление: суровый, былинного склада мужской хор (№ 23). Хоровой зачин закрепляется как «сквозной» драматургический прием. № 24 и 25 — призывы Святослава и марш Игоревой дружины — в стремительном стреттном движении подготавливают переломный момент последнего акта — вторую битву. Так образуется единого дыхания целенаправленная линия к кульминации.

При обращении к сцене второй битвы вспоминаются слова Тищенко о том, что русское начало воплотилось в балете через устойчивые танцевальные ритмоформулы, а половецкое — через ритм скачки, цокот копыт. Несомненно, подобные образные представления, подсказанные отчасти поэтикой «Слова», отчасти рисунками Виноградова, в музыке балета воплощались опосредованно. Но именно в ярких контрастных сопоставлениях второй битвы эти образы, думается, достигли

своего наиболее полного выражения. Укрупненно, в устойчивой графике кварто-квинтовых и терцовых попевок, предстали русские лейткомплексы, словно упорно «втаптываясь» в музыкальную ткань многократными повторами в различных полифонических сочетаниях оstinатных ритмов. Половецкие же, с их трехдольной пластикой, приобрели новую угрожающую окраску в «завывающей», подобно степному ветру, хроматике, в острых акцентах и «цокающих» ритмах, усиленных звучанием медных и ударных инструментов.

Если первая битва носила эпико-драматический характер с элементами декоративного письма, то вторая еще больше обнажила противоречия,— это жестокий бой не на жизнь, а на смерть. Здесь высшая кульминация балета. Тем не менее, как и прежде, для композитора важно не столько конфликтное противоборство образов, сколько общая атмосфера сражения. Броская оstinатная ритмоформула становится тем острым пульсом, который пронизывает музыкальное развитие этой масштабной симфонической сцены. Так нагнетается динамика, одна за другой возникают одиннадцать фаз разработки, то в характерном сжатом, «спрессованном» движении, то развернутом в длительные кульминации.

В построении целостной, пронизанной единым дыханием формы композитор опирается на принцип «концертных монологов». Каждая новая фаза разработки связана с определенной тембровой окраской, с солирующим выступлением новой оркестровой группы. В начале оstinатная ритмоформула зарождается в басах у литавр, барабана, дерева и томтома, сочетаясь с русской попевкой (первая фаза), затем предстает в звучании то труб (вторая фаза), то струнных (третья фаза), то дерева (настойчиво «долбится» на шесть четвертей, пятая фаза), подчеркнутая гулким томтомом и уже знакомой скрипичной импровизацией с пустой струной.

В кульминационном разделе разработки в движение приходят целые пласты звучания, включается весь оркестр — солируют то ударные, то медь; «разгорается» полиритмическая полифония, усиливается динамика, в которой неизменно ощущается пульсация ведущей ритмоформулы (см. шестую и седьмую фазы). Маленькое интермеццо (восьмая фаза) — и новый взрыв, на гребне которого оstinатная ритмоформула, заполняющая

все tutti (девятая фаза), воссоединяется с терцовой лейтпопевкой.

Если «Первая битва» имела три вершины, три широкие волны, то «Вторая» — одну, но длительную, «жестокую» кульминацию с настойчивым остинато в могучем звучании всего оркестра. Так воссоздается картина отчаянной, иступленной кровавой сечи.

Заключительный раздел разработки (после поражения и пленения Игоря) основан на теме хорала (у солирующих тромбонов) и призывном кличе Святослава, возникающем горьким напоминанием (десятая и последняя, одиннадцатая фазы). Своеобразной кодой битвы-поражения становится «Степь смерти» (ср. с № 16 и 19).

Итак, форма «Второй битвы» сквозная (конусная), в ней четко выражены три момента — начальный, кульминационный и заключительный, или, по определению Бобровского, — импульс, движение, замыкание. Продумывая кульминацию балета, композитор не просто претворил принцип симфонизации ведущей ритмоформулы, но сделал ее носителем глубокого драматургического смысла: в момент наивысшего накала драматизма она вбирает в себя отблеск той темы вражды, которая впервые появилась в «Соре князей» (первый акт). Подобной тематической аркой (в аналогичной оркестровке!) Тищенко вслед за автором «Слова» резюмировал трагедию Игорева похода как художник XX века.

«Золотым сечением» третьего акта становится «Плач Ярославны» (№ 28). Здесь завершается первый разработочный «слой» финала и подготавливается следующий — результативный. В «Плаче» органично синтезируется то, что копилось в скорбно-лирических образах первого акта, и вместе с тем выступает новый уровень эмоционально-образного обобщения.

Подобная роль повторности очевидна в каждом последующем номере, например, в сцене пленения Игоря (№ 29), где есть несомненные переключки со вторым актом (№ 18 — «Игры с половецкими девушками»), в сцене «Побег Игоря» (№ 30) — это один из самых больших развернутых хоровых номеров, где бесспорна звукоарка с вступлением к третьему акту. И наконец, в сцене «Мальчик-пахарь» (№ 31), где варьируется тема

вступления (№ 1 — в ракоходном движении), что усиливает репризность не только драматическую, но и смысловую, укрупняя образы Родины и Ярославны.

Еще ярче эта связь выступает в сцене «Возвращение» (№ 32). В ее необычной развернутой рондообразной форме тему-рефрен Ярославны оттеняет горестный плач жен погибших воинов. Сцена «Возвращение» возникает как двойная доминанта балета, в ней — «сопряженность» с предшествующим музыкальным развитием (звукоарки ближние — № 28 и дальние — № 6, первый акт) и направленность к финалу.

Если в действенном «слое» героико-драматической кульминацией была «Вторая битва», то в результативном, бесспорно, ее функцию выполнила сцена «Возвращение», которая стала лирико-драматической кульминацией третьего акта.

Именно эта сцена глубже вскрыла ситуационный и событийный трагизм в его личностной и исторической перспективе — возвращение героя без рати после страшного поражения. Недаром основой традиционного славения князя стал плач... В раздумьях о прошлом современный художник как бы заново осмыслил результат Игорева похода, открывшего дорогу врагу. Поэтому столь важна в драматургии балета хоровая кода — два последних номера, озаглавленные композитором как «Призыв» и «Молитва».

В память о погибших героях проходит величественная тема хорала (№ 33 — звукоарка с № 4 первого акта). Сквозь ее возвышенный строй пробивается ритмически упругая тема «марша», которая звучит как призыв к новым походам и битвам. Последний номер «Молитва» (№ 34) воскрешает тему «Стона земли» (№ 21), где «проглядывает» и облик Ярославны (ее мелодические обороты), а шире — Родины.

«Звучащее» слово подчеркнуло особую значимость ведущего образа балета. «Репризность» третьего акта приобрела не только структурный, но и поэтический смысл. Объединив в коде призыв и молитву, композитор утвердил идею балета, идею исторического оптимизма — веру в силы народа, в его стойкость.

Глава VII

Психологическая драма

В богатой сокровищнице музыкального театра, зарубежного и отечественного, единичны обращения к произведениям гениального русского прозаика Л. Толстого. Бесспорно, в жанре оперы и балета нелегко передать психологическую сложность характеров, масштабный разворот событий, связанных с многогранным отражением русской действительности. И тем не менее среди интересных примеров воплощения творчества Толстого на музыкальной сцене назовем оперу «Воскресенье» итальянского композитора Франко Альфано (1905) и оперу на тот же сюжет словацкого композитора Яна Циккера (1960). Подлинной вершиной советской и мировой музыкальной классики стала созданная по Толстому опера Прокофьева «Война и мир» (1946—1952). К сюжету «Анны Карениной» в опере обращались венгр Ене Хубая (1915), чех Эмиль Глобил (1972) и другие. А спустя более полувека интерес к «Анне Карениной» возродился вновь — на этот раз в творчестве советского композитора и в рамках балетного жанра¹.

«Закономерная неожиданность» — так определил характер премьер Р. Щедрина исследователь его творчества М. Тараканов². И это справедливо: каждый дебют композитора, каждое его новое сочинение неизменно отмечено блеском экспериментаторства. Есть оно и в «Анне». Щедрина «неожиданность» — в воплощении в балете необычного сюжета классической литературы. «Закономерность» — в обращении к сфере хо-

¹ Либретто Б. Львова-Анохина, постановка М. Плисецкой, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова, дирижер Ю. Симонов, художник В. Левенталь. Премьера — Большой театр СССР, 10 июня 1972 года.

² Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р. Щедрина. — Сов. музыка, 1975, № 2.

реографии. Эволюция балетного творчества Щедрина — от первого балета-сказки «Конек-горбунук» (1956) к «Кармен-сюите» (1963), великолепной стилизации музыки Бизе, — привела к «Анне Карениной», третьему балету, где сказалось стремление к драматическому восприятию жизни (1972).

Рождение «Анны Карениной» вызвало бурные дискуссии среди любителей и знатоков музыки. Парадоксальным казалось то, что Щедрин «посягнул» на «Анну» именно в балете, в сфере хореографического искусства: образ героини представлялся самым небалетным из всех толстовских женских характеров. Однако композитор преодолевает тематические границы жанра: «в любой форме, любом жанре можно выразить то, что художник хочет высказать»¹.

Щедрин четко определяет свою эстетическую позицию в отношении к балетному искусству: «Зритель, душается, должен уходить из балетного театра, не только унося впечатление красоты, но и разрываемый страстями, глубокими драматическими переживаниями, теми чувствами, которые каждодневно сопутствуют ему в жизни! Стало как-то привычным: человек идет в балет, чтобы смотреть красивое зрелище, условные «как бы чувства». Но почему же пластика должна использоваться только с одной целью — радовать глаз? Верю непреклонно: хореографии под силу выразить всю полноту гаммы человеческих чувствований! Нужно взволновать человека — в этом одна из важнейших задач любого искусства, в том числе и балета»².

Именно в этом видел Щедрин назначение своей «Анны Карениной»³. Генетические связи балета с шедевром мировой классики нашли выражение в определении: «по мотивам романа Л. Толстого». Сценарий написал Б. Львов-Анохин — известный театровед, балетный критик и режиссер. Несомненно, нелегко было решить проблему «перевода» романа Толстого на язык

¹ Родион Щедрин (портрет). — Муз. жизнь, 1975, № 2, с. 8.

² Там же, с. 8.

³ На заглавной странице партитуры — посвящение: «Майе Плисецкой. Нензмненно». Замысел балета подсказан выдающейся советской танцовщицей. После великолепно исполненной ею партии Кармен в «Кармен-сюите» на музыку Бизе—Щедрина Плисецкая мечтала о воплощении образа русской женщины.

музыки. Эта задача всегда трудна, как при создании оперного либретто, так и балетного сценария.

Поэтический образный строй литературного произведения, будь то новелла, драма или роман, не может найти полное, адекватное выражение в музыке, «переволлотиться» в ее образный строй. Необходимо новое прочтение, новое осмысление, ибо в силу вступает специфика иного вида искусства. «Пиковая дама» Пушкина и «Пиковая дама» Чайковского или «Кармен» Мериmé и «Кармен» Бизе, бесспорно, во многом различные и самостоятельные произведения. И конечно, ошибка В. Мейерхольда, при всех его интереснейших находках, заключалась в том, что он стремился приблизить Чайковского к Пушкину, не учитывая новой концепции в музыкальной драматургии «Пиковой дамы», где на первый план выдвинут мир чувств, борьба Германа за счастье.

«Перепрочтенья» литературы музыкой обусловлены той художественной задачей, которую ставят себе авторы произведения. Здесь неизбежны как потери, так и приобретения. Есть они и в балете «Анна Каренина».

При сравнении сценария с литературным источником выявляется принцип отбора ведущих мотивов романа в связи с замыслом и спецификой жанра. Словно пунктиром намечен в сценарии развивающийся сюжет. В центре его — судьба Анны. Параллельный «роман в романе» — судьба Левина и Кити — остался вне поля зрения авторов. В основу балета были положены те сцены из жизни Анны, Каренина и Вронского, в которых выступают особенно отчетливо узловые моменты действия.

Начальный этап драмы почерпнут из первой части романа (главы XVIII—XX): это первая встреча Анны и Вронского на вокзале Николаевской железной дороги (№ 1), сцена бала (№ 2) и новая встреча героев на станции Бологое (№ 5). В этих сценах определена завязка действия и экспозиция образов героев. Здесь отражена и специфика балета — введены новые эпизоды с прямым хореографическим «адресом», например Танец Анны с четырьмя кавалерами (№ 4).

Иные мотивы, связанные с зарисовками светской жизни, — Петербург, салон Бетси Тверской (№ 6) — подсказаны второй частью романа (главы VI, VII), где

подчеркнут конфликт героев с обществом. Круче завязывается действенный узел драмы, обнажая взаимоотношения Анны, Вронского, Каренина (№ 7 и 8). В финале первого акта прием смещения событий романа (главы X, XI) ярче выявляет моменты кульминаций («Сон Вронского», «Падение Анны» — № 9, 10).

В сценарии второго и третьего актов ожили некоторые мотивы третьей (главы XXIV, XXV, XXIX), четвертой (объединено несколько глав), пятой (глава VII) и других частей романа. Прием обобщения, использованный здесь, помог сочетать показ внешнего и внутреннего действия. Картины светских раутов и развлечений ярко оттенили всевозрастающую трагедию любви и одиночества Анны («Скачки» — № 11, «Двойная жизнь Анны» — № 13, «Свидание Анны с сыном» — № 18, «Сцена в итальянской опере» — № 19, «Последнее свидание с Вронским и решение Анны» — № 20 и финал, гибель героини — № 21).

Иной драматургический подход — компоновка эпизодов-картин по принципу «сталкивания» контрастов на близком расстоянии с их последующим укрупнением — способствовал отражению в сценарии специфики балета как произведения музыкально-театрального.

Воплощение идеи Толстого — социальный аспект романа — в искусстве пластическом потребовало и более «зримого» показа конфликта героев с лицемерной моралью высшего света. Композитор, например, прибегнул к приему стоп-кадра (обозначив его в партитуре!), чтобы подчеркнуть в музыкально-сценическом решении «противостояние» Анны великосветскому окружению. В одном из интервью на вопрос, что является главным в «прочтении» Толстого, Шедрин ответил: «Конфликт Анны с петербургским обществом. Та атмосфера, где даже разговор чуть выше «дозволенного градуса» уже невозможен»¹.

Композитор с самого начала установил особый кодированный метод общения со слушателем-зрителем. Это метод интеллектуальной коммуникации, связанный с ассоциативным мышлением. Он проявился широко и многозначно не только в звучащей материи, но и в но-

¹ Омельяненко И. «Анна Каренина». — Огонек, 1972, № 40, с. 27.

тописи и в словесных обозначениях партитуры. Проявился он и в подзаголовке балета — «лирические сцены».

Щедрин избрал «модель» Чайковского — первооткрывателя этого жанра в «Онегине». В то же время обращение к данной «модели» не ограничилось только жанровыми признаками — оно шире и глубже. Ведь Чайковский, как никто другой из музыкантов, явился чутким выразителем идеалов своей эпохи. Недаром Л. Толстой находил в музыке Чайковского близкую себе эмоциональную атмосферу. Вспомним, какое душевное потрясение испытал писатель, слушая *Andante cantabile* из Первого квартета.

Именно эту атмосферу Щедрин и попытался воссоздать в музыке своего балета. И здесь, конечно, недостаточно было использовать обычное цитирование или коллаж из произведений классика, важнее оказалось возродить общую стилистику его творчества, несущую эмоциональный «заряд» эпохи. Щедрин и обращается к «модели» Чайковского в поисках решения, адекватного «модели» Толстого. Для автора балета «Анна Каренина» вдохновенная музыка Чайковского становится своеобразным эквивалентом вдохновенной толстовской прозы.

Метод прочтения Чайковским классической литературы, его умение из «энциклопедии русской жизни» — «Евгения Онегина» (Белинский) — взять то, что связано с миром чувств основных героев, оказались особенно плодотворными для Щедрина при осмыслении трагического начала романа Толстого.

Увиденная Анной картина случайной смерти на железной дороге становится мрачным, навязчивым видением героев. «Нечто ужасное» они ощущают даже в моменты наивысших эмоциональных подъемов. Оттолкнувшись от этих описаний Толстого, Щедрин усиливает в партитуре роль Станционного мужика. Пятикратное его появление не только в прологе и эпилоге, но и в сценах предчувствий и снов героев вносит тревогу и драматизм. Что это — образ мятущейся совести, возмездия или символ неотвратимости судьбы? По-видимому, здесь ключ к более глубинному слою замысла Щедрина: обращение к «модели» Чайковского — творческой манере и стилю — породило и обращение к его

излюбленной концепции — рок стоит на пути героев к счастью.

Возможно, что концепция Чайковского имела в виду с самого начала, и она уже породила обращение к его музыке. Как бы то ни было, Щедрин, адаптировав некоторые черты его стиля, создал яркое, оригинальное произведение, отмеченное талантом и мастерством.

«Анна Каренина», воплощенная в жанре лирико-психологической, социально окрашенной драмы, явила собой образец балета-пьесы. Приговор света и фаталистическая предопределенность судьбы героев, обреченность их счастья — основное зерно конфликта.

Приглядимся пристальнее к его развитию в общем композиционном решении. Первый акт охватывает широкий круг событий: знакомство Анны с Вронским, бал, неожиданная встреча на станции Бологое, которая становится важным поворотным моментом; сцена в салоне Бетси Тверской, в домах Каренина и Вронского.

Первая радость оборачивается сомнениями, тревогой: «сюита преследования»¹ рождает внутренний психологический конфликт. Появление Анны и Вронского в свете и их осуждение высшим обществом выливается в конфликт внешний — с окружающей средой. По мере развития драмы оба конфликта обостряются. Но завершается первый акт кульминацией любви.

Второй акт лаконичен, наполнен большим внутренним напряжением. Это новый этап в драматической судьбе героев. Он открывается сценой скачек, которая, как и в романе, становится «узловой». Падение Вронского с лошади и нечаянное признание Анны Каренину обретает значение второго поворотного момента действия.

Все события словно выстраиваются в острый пронзительный ряд — возрастает тревога и отчаяние героини, обнажая ее внутренний разлад и конфликт с окружающей средой. Завершается второй акт новой куль-

¹ Так назвал композитор те сцены, в которых Вронский преследует Анну.

минацией любви — это побег в Италию. Скрытое становится явным: Анна откровенно бросает вызов свету.

В третьем акте драма героев достигает высшего накала. Конфликт раскрывается в ярких противопоставлениях: в одном временном измерении показаны разные события, связанные с Анной (ее любовь к Вронскому в Италии, № 16) и Карениным (его награждение в Петербурге — «Дворцовый церемониал», № 17). «Вознесение» Каренина светским обществом, враждебным Анне, делает невозможными для нее какие-либо компромиссы с прошлым. Так перебрасывается «мостик» к последующим картинам, каждая из которых становится вехой в музыкальной драматургии балета, знаменуя крушение иллюзий Анны.

«Свидание Анны с сыном» (№ 18) — одна из самых трогательных сцен в романе и балете — отражает всю глубину ее душевной муки. Анна лишается сына. Это крах ее материнства.

«Сцена в итальянской опере» (№ 19) обнажает до предела конфликт Анны с общественной средой — свет отвергает Анну. Он принимает театральную любовь оперных Ромео и Джульетты, но любовь Анны и Вронского, реальную, «живую», разыгравшуюся у всех на глазах, безжалостно отвергает. Это крах Анны как светской женщины.

Встреча Анны с Вронским — последний их дуэт (№ 20) — углубляет внутренний разлад, приводит ее в отчаяние от сознания своего одиночества. Это крах любящей женщины, крах человеческий, а потому особенно страшный. В этой сцене с Вронским словно фокусируется все пережитое, подготавливая трагическую кульминацию балета — сцену смерти (№ 21).

Итак, «амплитуда» музыкального развития действия балета выражена четко. Первый акт выступает как завязка драмы и экспозиция, второй — развитие характеров и ситуаций в остроконфликтных столкновениях, третий — продолжение развития драматических событий на новом, еще более напряженном уровне и трагическая развязка. Все фазы лирико-психологической драмы многократно раскрывают основную идею балета — взаимоотношение личности и общества — конфликт Анны со светской средой, углубленный душевными переживаниями героини, конфликтом внутренним.

«Целое есть связь ассоциаций», — отмечает В. Шкловский. Как же осуществляется эта ассоциативная связь в музыкальной драматургии балета, в создании целостного художественного произведения?

Партитура балета представляет собой интересный пример сочетания русской классической традиции, связанной с «моделью» Чайковского, и современной манеры письма.

«Синтез внешних примет времени, своеобразного «музыкального костюма», «манеры поведения», интонации, — пишет композитор, — я старался сочетать с сегодняшним взглядом и отношением к толстовскому роману»¹. Благодаря этому обогатился характерный для Щедрина прием «двух музык», названный так самим композитором.

Подобный метод «переключений» в использовании разных стилевых манер уже встречался в опере «Не только любовь», в оратории «Ленин в сердце народном» и даже в «Кармен-сюите». Но в «Анне Карениной» композитор порой не ограничивается «двухосевой» структурой, вкрапливая в произведение элементы чужих почерков, то в виде точной или неточной цитаты, то в виде сознательной стилизации. Совокупность разных приемов и манер искусства прошлого, ассимилированных в оригинальном авторском тексте, составила примечательную особенность этой талантливой партитуры. В ней сочетаются расчетливость инженерной мысли с почти экспрессионистической взрывчатостью в изображении бушующих страстей.

При всей сосредоточенности музыкальной драматургии балета на линии главной героини, можно различить две образные сферы. К одной относятся Анна, Вронский и Станционный мужик. Ко второй — великосветское окружение Анны: салон Бетси Тверской, петербургское общество на балу, в скачках, в оперном театре; ко второй сфере принадлежит и Каренин.

Проследим в партитуре развитие лирико-психологической сферы в воплощении внутреннего конфликта. Основной спектр излучения музыки балета исходит от Анны. «Сколько страниц посвящено у Толстого легкой

¹ Щедрин Р. Либретто «Анны Карениной». — М., 1972 (вступительная статья).

походке Анны, ее грациозным движениям, поворотам шеи, рук!» — восклицает Щедрин, словно отвечая своим оппонентам по поводу небалетности главной героини¹. Он находит в романе именно те поэтические описания Анны, которые «наполнены пластикой, богатой и многообразной»².

Композитор тщательно отбирает все, что определяет музыкальный облик Анны. Это и обаяние женственности, и трогательная незащищенность, и напряженная настороженность в предчувствии испытаний, выпавших на ее долю, и драматизм, озаряющий ее борьбу за любовь.

Усиливая атмосферу лирических сцен, тонко стилизуя в духе эпохи, Щедрин воспроизводит в музыке балета приметы тех инструментальных сочинений Чайковского, которые были созданы в период написания романа Толстым. Об этом гласит авторская ремарка на первой странице партитуры.

Струющийся свет фа-минорной темы *Andante* Второго квартета сопутствует Анне; с ней связана лирическая грань ее портретной зарисовки. А в картине бала, в сольной мазурке, элегантная вальсовая тема фортепианных вариаций и элегически-задумчивая побочная Третьей симфонии, в медленном *Pas de quatre*, обогатили облик героини.

В обращении Щедрина к Чайковскому поражает точность смысловых и образных акцентов. Музыкальная характеристика Анны несомненно передает аристократизм, пластическую красоту ее внешнего облика и вместе с тем ее эмоциональную сущность, полную внутренней значимости.

«Прорыв» в классику принес в балет не только вечно живое мелодическое начало, но и помог воссоздать атмосферу толстовского произведения, его стилистику.

В одном из высказываний Щедрина содержится тонкое замечание о специфике толстовского реализма, «отточенного до символа»³. Думается, здесь еще один ключ к пониманию музыки балета, насыщенной образами-сгустками большого семантического значения. Исполь-

¹ Омельяненко И. Цнт. ст., с. 27.

² Там же.

³ Определение Вл. И. Немровича-Данченко; об этом же пишет Львов-Анохин во вступлении к либретто балета — см. цнт. кн.

зую силу воздействия музыки Чайковского, включая «цитаты» в свой авторский текст, Щедрин добивается художественной убедительности некоего символа, вызывая четкие ассоциации. В то же время они опосредованы и относятся ко «второму ряду», ибо прочитываются не в связи с непосредственными жизненными впечатлениями, а в соотношении с искусством прошлого. Этот прием Щедрина по аналогии с методом шотландского поэта XVIII века Дж. Макферсона, вкраплявшего в свой текст стилизацию поэзии древних кельтов, можно условно назвать приемом музыкальной мистификации.

Как же Щедрин цитирует классические темы? В одних случаях он обращается лишь к «исходной» интонации в теме фортепианных вариаций или побочной из Третьей симфонии, в других же стремится сохранить образную природу цитаты. «Тонко, ненавязчиво Щедрин подвергает их современной ретуши — будь то своеобразие тембрового колорита или изысканность остроты гармонических красок»¹. Действительно, ретушь Щедрина проявляется многообразно: то это замедление темпа в мазурке Анны (по сравнению с вальсом фортепианных вариаций); то изменение ее тематического рисунка, где в начальной мелодии вместо «секундовых вспархиваний» композитор дает выразительную элегическую нону, перебрасывая второй звук солирующей скрипки на октаву выше; то это секундовое обрамление в сопровождении фа-минорной темы из *Andante*, которая укрупняется благодаря метрической перемене ($3/2$ на $4/2$).

Однако обращает внимание не только ретушь, но и своеобразие интерпретации Щедрина, при которой «эстетический знак эпохи» — цитата Чайковского — вырастает до образной сферы.

Отсюда неслучайно появление в «главной» теме Анны секундовых «вздохов», столь характерных для лирических откровений Чайковского, или в сцене бала — синкопированных аккордов из ларинского бала, а в танце Анны с четырьмя кавалерами (медленный *Pas de quatre* в звучании кларнета, флейты, скрипки с подголоском валторны) явственно слышатся отголоски сцены письма Татьяны. Перед решающим объяснением Анны

¹ Тараканов М. Сегодня Анна в балете. — Сов. культура, 1972, 15 июня.

с Карениным в низких кларнетах и контрабасах возникает прямая реминисценция из «Пиковой дамы», а кульминация лирической сцены в финале первого акта пресекается «трубным гласом страшного суда» — *fff* тромбонов из разработки Шестой симфонии; пассажи *tutti divisi*, связанные с порывом-бегом Анны навстречу Вронскому, при всей их диссонантной мрачной окраске, вновь вызывают аналогичные ассоциации.

«Щедрин с феноменальным чутьем стиля и мастерством «вытягивает» из недр на поверхность одну из сильнейших сторон дарования Чайковского — его тембральную драматургию. Столь характерные для Чайковского «низкие» деревянные духовые... проецируются Щедриним на его действенный экран через гигантское увеличительное стекло»¹.

«Отсветы» музыки Чайковского — интонационные обороты, приемы развития, оркестровые тембры — в интерпретации Щедрина обретают новое звучание. Оттого музыкальное содержание балета как эквивалент толстовской прозы воспринимается в современном аспекте.

Щедрин отказывается от традиционной танцевальности. Однако, воплощая психологию характеров и взаимоотношений героев, находит пластическое начало в благородстве поз и горделивой осанке Анны, в размеренной поступи Каренина или страстной порывистости Вронского, в сценах видений-снов, то причудливо зыбких, то страшных.

Как же развиваются основные лейттемы-образы балета, связанные с судьбой Анны? Изысканная тема фортепианных вариаций и элегическая побочная Третьей симфонии появляются лишь в бальном «кадре», где Анна предстает как светская женщина. Ведущим же лейтобразом в характеристике Анны становится для Щедрина хрупкая, обаятельно-нежная тема *Andante*, воплощающая идеал женщины XIX века. Ее задумчивая кларнетовая мелодия звучит перед поднятием занавеса и в момент появления героини в прологе, а флейтовый контур

¹ Рождественский Г. Высоковольтная передача. — Сов. музыка, 1973, № 2, с. 30.

темы предваряет приход Анны на бал, а позже в салон Бетси Тверской.

Лейтобраз, сопутствующий героине, не просто ее визитная карточка, а возвышенный символ красоты и богатства духовного мира Анны. Неслучайно отголосок темы — три нежных вздоха в прозрачном звучании челесты — возникает в сновидческой фантазии Вронского. Но кульминация ее дана в сцене свидания Анны с сыном, где тема звучит на *fff* трубы соло в почти звенящем обрамлении фигураций скрипок (цифра 195, *Sostenuito espressivo*). Ведущий лейтобраз становится выражением ликующей и вместе с тем полной драматизма радости, ибо встреча оборачивается неминуемой разлукой. Так тема *Andante* Чайковского символизирует двойственность внутреннего состояния Анны — тоску по навсегда ушедшему и протест, бунт против лицемерной морали света.

Анна в личной жизни и Анна в свете — в салоне, на скачках, в опере — это один и тот же страдающий, искренний в своих чувствах и поступках человек. В балете она предстает в сложных пересечениях своей судьбы с судьбами Вронского и Каренина. Над всеми ними тяготее рок: зловещая фигура Станционного мужика как некое предостережение возникает то в воображении героев, то наяву.

Избранная Щедриным драматургическая концепция автора «Пиковой дамы» — рок и человек — преломляется в партитуре балета как неотвратимость судьбы и неотвратимость страсти. Тем самым возникают два образных ряда, взаимодействие которых становится основным стержнем лирико-психологической сферы.

Идея неотвратимости судьбы порождает в музыке балета атмосферу тревоги, страха, томительного ожидания грядущего. Так начинается балет. Хрупкое звучание скрипок, флейт, кларнетов создает сонорный лейткомплекс. Он воздушен, зыбок, неустойчив: в его ускользающих очертаниях угадываются то нисходящее движение малых секунд, то вопросительная интонация тритона. Постепенно они обретают жизнь в выразительном лаконичном лейтмотиве. Его связь с судьбой Анны словно несет в себе знак трагического — «неведомого глубь» (Бодлер—Цветаева). Это образ незащищенности, одиночества.

Образная функция лейтмотива ярко выступает в переломные моменты драмы. В новом, почти скульптурном облике он возникает в сцене первой встречи Анны с Вронским — остановившееся мгновение, оцепенение в предчувствии грядущего.

С этим лейтмотивом связано смятение и отчаяние Анны: напряженно он прозвучит в сцене бала, после танца с Вронским, в экспрессивном звучании скрипок на тремоло оркестра; тревожной тенью проскользнет в сцене объяснения с Карениным; его зыбкий колорит возродится в сценах болезни Анны; новую драматургическую окраску обретет он в сцене бунта Анны, и его последнее напоминание (у кларнета и фагота в контрапункте с оперной кантиленой Беллини) станет символом изгнания Анны из общества — «сцены у позорного столба» (третий акт).

Глубоким эмоционально-смысловым значением наделен образ роковой силы, которая возникает преградой на пути героев к счастью. Для ее воплощения композитор вновь обращается к лейткомплексу с его выразительной семантикой. Символ таинственности, рока в вокзальной суতোлке несут гулкие колокола и гонги. Образ неумолимого хода времени становится особенно реальным, когда два лейтмотива оказываются рядом: Анны — в хрупком тритоновом звучании — и судьбы — в скандированных аккордах *tutti*.

Не выступает ли необратимость времени как неотвратимость судьбы? Удары гонга как отсчет времени в начале балета материализуются затем в зловещей фигуре Станционного мужика: звукоизобразительный момент обретает психологическую окраску. Возникает ассоциация с Мусоргским, у которого в сцене галлюцинаций Бориса чисто бытовой момент — бой курантов — также насыщается психологическим смыслом, превращаясь в жуткую фантазмагорию обезумевшего царя.

В музыке балета диссонантный лейткомплекс (одно временно малая нона и большая септима как обращение малой секунды) на *fff*, у засурдиненных тромбонов и литавр, вбирает в себя спектр тревожных остинатных ритмов и в сочетании с сонорным звучанием флейты создает острый драматический эффект. Так образ одиночества и страданий Анны становится знаком, символом ее судьбы.

Как же пронизывает собой этот лейткомплекс драматургию балета? Остинатный его вариант подобно бою часов или ходу времени возникает в самых различных ситуациях, создавая атмосферу ожидания, тревоги, — перед появлением Анны и на балу (цифры 15, 20), в сцене на станции Бологое (в воспоминаниях Анны о бале, цифра 40), в сцене метели (в напряженной переключке деревянных перед цифрой 44), в «сюите преследования» Вронского (цифра 56) и даже в размышлениях Каренина, которого тоже не обходит рок (суровое оstinato получает конкретное воплощение в бое старинных каренинских часов, цифра 82).

Именно с «колокольным» вариантом лейткомплекса связаны наиболее яркие драматургические решения. Такова сцена первой встречи Анны и Вронского в Бологом — темы Анны, любви и рока (в свободном контрапункте), будто закруженные метелью, передают сложную гамму мыслей и чувств героев; отголоски музыки бала рождают прекрасное воспоминание, а удары колокола несут знак тревоги. В сцене страстного свидания влюбленных («Падение Анны», № 10) по мере приближения к кульминации возрастает наступательная роль лейтмотива судьбы: кричащие диссонансы словно предупрекают роковой исход.

Близкое дыхание беды, реальное ощущение надвигающейся катастрофы передано образным обобщением новой драматической ситуации. В сцене разлуки с Сереей развитие «рокового» лейткомплекса привело к эффекту напряженной, звенящей вибрации. Стынувшее оstinato виолончелей *divisi* на одном томительном звуке *es*, стереофонически усиленное несинхронной пульсацией *b* у струнных и резкими аккордами *tutti*, воплотило состояние цепенеющей от отчаяния Анны: «Я — как натянутая струна, которая должна лопнуть» (цифры 194 и 196). Эти слова толстовской героини подсказали композитору яркую эмоциональную окраску сцены через драматизацию лейткомплекса судьбы.

Однако в балете в преддверии серьезных психологических коллизий лейткомплекс судьбы предстает обнаженно — в угрожающем звучании скандированных аккордов. Таковы, например, сцены прибытия Анны в Петербург, когда на вокзале встречаются все участники драмы (перед цифрой 58), или — напряженных объяс-

нений с Карениным (перед цифрой 91 и цифра 142), или же сцена с сыном, где передан бунт Анны (цифра 195).

Трижды проходит лейткомплекс судьбы в сценах снов Вронского (№ 9) и Анны (№ 14), в которых повторяется роковое предостережение, и перед развязкой. Броские, полные драматизма обобщения сновидческой фантазии героев порой окрашены в призрачные, ирреальные тона. Возникает невольная аналогия с «Солярисом» Лема — Тарковского, где сложный клубок противоречивых мыслей, чувств, воспоминаний героя — угрызений совести, тоски по минувшему — обретает образ любимой женщины. Но в фильме данная ситуация решена в «ключе» прошлого, как своеобразная постлюдия. В балете же присутствует «ключ» будущего — прелюдия предчувствий трагического. Поэтому символами душевных прозрений становятся сцены снов Вронского и Анны, в которых «реализуются» их тревоги и страх перед грядущим.

Композитор использует здесь контролируемую алеаторику: в течение тридцати секунд музыка как бы теряет свое земное притяжение. *Vibrato* струнных, гипнотическое кружение одних и тех же мотивов с несинхронными остинатными наслоениями, усиленное ударами аккордов *tutti*, передает состояние назойливого кошмара.

Другой образный ряд партитуры связан с неотвратимостью страсти. Это свой замкнутый круг. В него органично входит «сюита преследования» с ярко развернутой лейттемой. В основе ее — мелодия-монолог солирующей виолончели с неуклонно восходящей секвенцией, развивающейся по квартовым уступам, без кадансов и завершений. Секундовые скольжения, опевающие квартовые устои (а шире — устои десятиступенного звукоряда), размывают тактовые барьеры и придают пылкому монологу признания Вронского характер бесконечного развития. Так беспредельно стремление к идеально прекрасному.

Впервые лейттема любви возникает в прологе, в момент появления Вронского, потом на балу — в кратком дуэтино Анны и Вронского, знаменуя зарождение чувства; в сцене метели она «высвечивается» в сольной вариации Анны, а затем становится основой «сюиты преследования», где сочетается с несинхронными ударами аккордов *tutti*, подобными сердцебиению охваченного

страстью человека. Вспоминается аналогичный пример в «Войне и мире» Прокофьева: «удары сердца» Наташи Ростовой в сцене ее прихода к умирающему Андрею Болконскому (двенадцатая картина).

Весь круг испытаний проходит лейттема роковой любви Анны и Вронского — от зарождения к расцвету и гибели. В моменты эмоциональных подъемов лейттема обретает кульминационный характер (№ 10, 15 или 13, 16). Но когда радость и счастье сменяется страданием — искажаются ее мелодические контуры, как в сцене скачек, где чувство Анны подвергается суровому испытанию (кварты оборачиваются тритонами! — цифра 127). Лейттема окрашивается драматизмом и в сцене «бунта Анны»: длительное, мучительное восхождение мелодии, пронизанной тритонами и скорбными интонациями *Lamento*, выражает обреченность волевого порыва (цифры 194, 196). Квартовые отголоски лейттемы есть и в сценах объяснений Анны с мужем, и в финале балета (сцена с Вронским); лейттема то словно застывает, воплощая холодную отрешенность, то принимает прежний облик страстной устремленности, как последний всплеск перед роковым концом.

Тем самым второй полюс — любовь и страсть — не излучает света. Казалось бы, секвенционный рисунок и оркестровая расцветка лейттемы близки манере Чайковского, но в ней нет столь присущей ему широты лирического дыхания. Речитативная фразировка, аритмия дыхания словно сковывают ее эмоциональные порывы. Даже в кульминационных сценах, в передаче экстаза любви, нет разлива чувств — тех расцветающих *Atmoso*, которые так характерны для Прокофьева. Напротив, кипение страстей передано экспрессивным накалом, на грани надрыва, обнажено до предела в открытом пронзительном звучании верхнего регистра струнных (№ 10, 15). Любовь, освещенная трагическими отсветами, становится синонимом судьбы Анны; неслучайно ее выражением явились рассмотренные нами лейткомплексы и лейтмотивы. Однако они отмечены одной важной особенностью: и в «заимствованных» (фа-минорная тема *Andante*), и в собственных «мотивах» (лейткомплекс судьбы) есть «общий знаменатель». Это характерные секундно-тритоновые интервальные соотношения и разработочные приемы в кульминациях, воплощенные

в несинхронных многоярусных напластованиях звучности, характерных для принципов симфонизации балетной партитуры (сны Вронского и Анны, «Падение Анны», «Побег в Италию», «Смерть Анны»). Так, при всей своей многозначности лейтобразы судьбы и страсти образуют единую интонационную сферу.

В этой сфере «растворен» и Вронский, его характеризует «сюита преследования» с бесконечной мелодией (единственная развитая тема в балете!), но она в то же время является и косвенной характеристикой Анны. Композитор сознательно не выявил индивидуальный облик Вронского: он либо отраженный свет Анны, либо воплощение ее иллюзии счастья.

Лирико-психологической сфере Анны противостоит характеристика высшего света. Обращаясь к окружению героини, Щедрин сохраняет высокий строй толстовской прозы, выдвигая в основном два жанровых аспекта. В одном общество дано через призму романтического восприятия Анны. Это уютный русский быт: домашнее музицирование у горящего камелька, блестящий бал с традицией поэтического вальса — та атмосфера, в которой выросла и живет Анна.

Идиллические зарисовки этих сторон жизни русского общества вновь возрождают стилистические черты творчества Чайковского. В балет входят приметы эпохи; многозначнее становится и музыкальный образ Анны: в связях с окружающим миром намечается возвышающая ее исключительность (фа-минорная тема *Andante*), которая приводит к конфликту с обществом.

Но это уже другой его аспект — парадная сторона жизни высшего света — рауты, театр, дворцовые церемониалы. Здесь сказывается сила раз навсегда установленного порядка вещей, который обрел значение определенных «правил игры».

«Фокусом» этого аспекта становится характеристика Каренина. Его образ обобщил непреложность норм жизненного поведения в высшем свете и стал их олицетворением. Таким, словно застегнутым на все пуговицы мундира, он предстал в четком лейтмотиве (№ 6). В его пластике — импозантность светской позы, размеренность поступи в строго очерченном пространстве.

В отличие от сложного толстовского образа Каренин в балете дан однозначно — как блюститель общест-

венного порядка, страж закона: в повторности восходящих и нисходящих мелодических фраз или интервальных последований тритона ощущается механистичность действий привычного светского ритуала.

Основной лейтмотив Каренина возникает в характеристике салона Бетси Тверской (начало № 6) в тембре солирующего контрабаса. Два других лейтмотива даны также у низких инструментов — № 7 («Размышления Каренина») и № 13 («Двойная жизнь Анны»); их развитие — в столкновении с трепетными темами Анны (№ 8), особенно интенсивное после скачек (№ 13, второй акт). Кульминация образа — в сцене вручения ордена («Дворцовый церемониал», № 17). Помпезное вступление, где угадывается рельеф ведущего лейтмотива, предваряет величественный полонез (тема заимствована из финала Третьей симфонии Чайковского) — символ торжества Каренина. В избранном им овеществленном мире высшее благо — вершина послужной лестницы. Строго размеченные правила игры не оставляют места живому человеческому чувству. Оттого холодная рассудочность выразителя общественного мнения оборачивается для Анны разрушительной силой (недаром его лейтмотив часто выступает в сочетании с лейтмотивом судьбы). Каренин первым наносит удар Анне, лишая ее сына и тем самым обрекая на душевную пытку.

Ритуал дворцового церемониала, ритуал скачек, где в состязании, подобном рыцарскому турниру, победитель вознаграждается всеобщим признанием, ритуал посещения оперного театра, где общество интересуется не столько самим искусством, сколько состязается в моде и обсуждает новости, — все это внешние проявления жизни высшего света, словно выставленные напоказ. Оттого так блестящ и щеголеват военный марш духового оркестра на скачках, или так типично кантиленна сцена из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки», или так эффектен дворцовый полонез. Именно парадный аспект в изображении высшего круга знати вызвал вторжение в партитуру не только элементов чужих почерков, но и развернутых цитат — иностилистических образований. Однако истинная роль этих, столь непохожих друг на друга эстетических знаков в характеристике светского общества ярко выступает при рассмотрении музыкальной драматургии балета.

Выбор лирико-психологического балета-пьесы с популярными интонационными сферами и остро выраженной природой конфликтов подсказал композитору взаимодействие «двух музык». Подобный прием оказался спровоцированным содержанием романа, в котором Толстой неоднократно упоминает о «внешних» и «внутренних» отношениях героев. Композитор увидел богатые драматургические возможности конфронтации «двух музык». «Такое решение, к примеру, дает право использовать прием одновременного звучания музыки на сцене и музыки в оркестре (скачки, итальянская опера), подчеркнув этим конфликт «музыки действия» и «музыки внутреннего состояния героев»¹. Их последовательная сопряженность в композиционных построениях определила своеобразную драматургию «Анны Карениной».

В балете избран номерной принцип, продиктованный сюжетными линиями и ведущими характеристиками. Но в сценах, окрашенных конфликтной ситуацией либо связанных с особенно интенсивной внутренней жизнью героев, непрерывный ток музыки размывает грани номеров, создавая развернутые композиции со своим имманентным развитием. Эти композиции используются разнообразно и несут различные функции в зависимости от тех художественных задач, которые ставит себе композитор.

Рассмотрим в этом ракурсе каждый из трех актов балета.

Первый, самый большой акт «Анны» охватывает десять номеров. Это начальный этап драмы. Пролог, две экспозиционные и одна разработочная композиции составляют общую структуру первого акта. Приглядимся к ним пристальнее. В прологе (№ 1) четко определены ведущие лейткомплексы, которые «проецируются» на все последующее музыкальное развитие балета. Здесь содержится завязка — первая встреча Анны и Вронского и появление Станционного мужика как роковое предзнаменование.

Уже в первой композиции характеристика Анны дана в контрапункте со средой («Бал», «Салон Бетси Тверской»), и все же развитие действия сосредоточено на

¹ Щедрин Р. Либретто «Анны Карениной» (вступительная статья).

воплощении образа главной героини. Тем самым первая композиция — экспозиционная — решена в классическом духе: она трехчастна, с двумя контрастными серединами. Здесь преобладает принцип замкнутых номеров, опирающихся на чередование либо трехчастных форм («Бал», № 2 — аба), либо вариационных (Мазурка — № 3, Танец Анны с четырьмя кавалерами — № 4). Трехчастность самой композиции подчеркивает звукоарка № 2 («Бал») и № 5 («Бал продолжается»). В реминисценциях бала, казалось бы, завершается первая композиция (вариация Анны — кода). Но поворотный момент (новая встреча на станции Бологое) словно «расщепляет» номер: здесь берет свое начало «сюита преследования»¹.

Неуклонное возвращение лейттемы пылкого признания Вронского размывает грани номерного членения (№ 6 — «Петербург. Салон Бетси Тверской»), образуя форму рондо-сюиты. Схема ее такова:

<u>финал № 5</u>	<u>№ 6</u>	<u>№ 7</u>
А	ВАВВАА	кода

В новой масштабной композиции контрастно сопоставлены две сопряженные друг с другом сферы: «сюита преследования» (А) и «музыка среды», воплощенная в импровизационном соло рояля и лейттеме Каренина (В). С каждым возвращением лирического дуэта Вронского и Анны («сюита преследования») — на новом уровне развития — усиливается конфликтная сопряженность сфер, вступающих во взаимодействие: салонное музицирование сменяется прямолинейно жестким звучанием, где трехкратное проведение лейттемы Каренина подчеркивает замкнутость структуры, образуя свой малый рондальный круг в большом, «крупноблочном».

С повышением психологического «градуса» в «сюите преследования», знаменующей фазы разгорающейся страсти, все настойчивее и решительнее становится «музыка среды»: благосклонная сплетня света перерастает в суд над Анной и Вронским.

Итак, если архитектоника первой композиции, посвященной Анне, отмечена стройной классической закончен-

¹ Ее тема наметилась в сцене бала, но закрепились лишь в сюите.

ностью, то во второй «размыв» одного номера выявил контрапункт двух сфер — «музыки психологических состояний» и «музыки среды». Обозначенный в партитуре стоп-кадр суммировал конфликтное «противостояние» Анны и Вронского высшему свету.

В третьей композиции первого акта вновь возвращается номерной принцип. Три номера возникают друг за другом как три фазы разработки, как три ступени в неуклонном восхождении к кульминации, целенаправленные в своем имманентном развитии. Отголоски контрапункта присутствуют здесь лишь в № 8 («Ожидание Каренина и объяснение его с Анной»), основанном на сквозном развитии ведущих лейттем. В № 9 («Сон Вронского») «музыка среды» отступает перед психологической сферой. № 10 («Падение Анны») становится вершиной всей структуры первого акта; здесь утверждаются основные лейтобразы балета, озаренные бушующим пламенем страсти.

Второй акт — новый этап драмы. Намеченный ранее конфликт выносится из салона на широкие пространства ипподрома, где собралась жаждущая зрелищ толпа. Меняется облик «музыки среды»: ныне ее характеристикой становится парадный военный марш.

Во втором акте напряженное взаимодействие разнообразных композиций возникает как результат острых пересечений двух сфер. Их контрапункт выступает в новом масштабном «блоке», где слияние номеров образует сложное трехчастное построение. Это № 11 («Скачки») и № 12 («Пуск ездовых. Падение Вронского. Признание Анны»). Здесь сосредоточены те сцены, которым суждено сыграть роль второго (после сцены на станции Бологое) поворотного момента в судьбе героев.

В № 11 («Скачки») в шеголеватом парадном марше (тембровые вариации в чередовании симфонического и духового оркестров) с блестящим юмором передана атмосфера увеселений великосветского общества, упоенного торжественным ритуалом. Сердцевина номера построена на трепетных темах любви: Анна благословляет Вронского. Тем самым большое трехчастное построение открывается острым сопряжением двух сфер.

№ 12 («Пуск ездовых») образует среднюю часть разрабаточного характера с тремя динамическими волнами.

Первая знаменует начало состязаний. Лейттема любви (из «сюиты преследования»), словно пронизанная «скачущим» остинатно-пунктирным ритмом, получает новую психологическую окраску, воплощая волнение Анны. Вторая волна в звучании меди (*marcato*, цифра 127) подводит к кульминации — сцене несчастья-поражения Вронского, где на *ff* у труб проходит тема трагической судьбы. Вновь возвращается напряженный ритм скачки, и третья волна приносит преображенные страданием и смятением темы Анны.

Репризой трехчастного построения становится конфликтное сопряжение «двух музык» — парадного марша и «музыки психологических состояний» Анны на скандированных «роковых» аккордах оркестра. Кода укрупняет эти образы.

В № 13 («Двойная жизнь Анны») предельно обнажен внутренний конфликт. Двойная двухчастная форма ($A\ B\ A_1\ B_1$), избранная здесь композитором, близкая принципу быстро сменяющихся кинокадров (Анна — Каренин, Анна — Вронский), дала возможность претворить в пределах одного номера облик Анны в разных пересечениях сложившегося «треугольника». И как в первом акте, нарастающая экспрессия гаснет, погружаясь в ирреальное: № 14 («Болезнь и сон Анны») перекликается с № 9 («Сон Вронского»). Жуткое видение Станционного мужика — новая вариация на тему рока — словно взрывает трехчастное построение. № 15 («Побег в Италию») образует броскую звукоарку с № 10 — переключка финалов! Первый акт завершается первой кульминацией любви, второй акт — новой кульминацией любви, сквозь все барьеры несущей вызов обществу. Выразителен контраст коды, где шумный разбег-всплеск шестнадцатых, «открывающий» восторженно-драматическую лейттему любви у *tutti*, обрывается стоп-кадром: «горельеф», обозначенный в партитуре, символизирует жестокий приговор, который свет выносит Анне.

Итак, структура второго акта отразила основные эмоционально-смысловые акценты драмы: слияние № 11 и 12 в сложное трехчастное построение позволило укрупнить поворотный момент — сцену скачек в столкновении «двух сфер» — и тем самым развить нарастающий конфликт Анны с внешней средой, № 13 дал возмож-

ность углубить внутренний конфликт, обостряющий противоречия драмы. Последние два номера — 14 и 15, — как и в первом акте, закрепили психологическую сферу с новой кульминацией.

Третий акт завершил основные линии развития и привел к развязке. На протяжении шести номеров в одновременном сопоставлении даны события внутренней и внешней жизни. Начало третьего акта, бегство героев в Италию, — это недолгое забвение, погружение в идиллический, призрачный мир. Возникающая в № 16 («Вступление и дуэт Анны и Вронского») звукоарка с № 13 (первый *Pas de deux* Анны и Вронского) переходит в хрупкий и нежный по музыке дуэт — *Adagio dolce*, где местный колорит подчеркнут узорчатым соло мандолины и гитарными переборами. Здесь торжествуют ведущие лейттемы любви, но как напоминание проскальзывает каренинская тема в сочетании с аккордами рока.

№ 17 («Дворцовый церемониал» — вручение Каренину ордена) вновь выдвигает контрастный «полюс», связанный с «музыкой среды». № 18 («Свидание Анны с сыном») и № 19 («Сцена в итальянской опере») обретают значение нового поворотного момента — открытое осуждение Анны светом. Здесь подчеркнут разительный контраст бесстрастного беллиниевского дуэта диссонантной окраске оркестра, где всплеском отчаяния звучат лейттемы Анны, любви, рока. № 20 («Последний дуэт Анны и Вронского и решение Анны») — последняя вспышка чувств перед роковым исходом — создает картину полной драматизма борьбы Анны, пытающейся удержать любовь Вронского. Сплетение лейттем балета в острый динамичный клубок на прерывистом, аритмичном пульсе (сложная форма с элементами двойной фуги¹) подводит к развязке — это № 21 («Смерть Анны»).

Стремясь к «идее непрерывности повествования» (определение Щедрина), композитор использует сложно разветвленную систему лейтмотивов, симфонизируя партитуру. Однако архитекtonика целого произведения зависит от воплощения конфликта в той или иной драма-

¹ Наблюдение И. Лихачевой. См. ее кн.: Музыкальный театр Родиона Щедрина. — М., 1977, с. 199—200.

тической ситуации и от того, насколько гибко композитор сочетает признаки трех структур — классической, поэмно-симфонической и контрастно-составной. В экспозиционные моменты, например, преобладают признаки классической структуры (начало первого и второго актов); в моменты действенного разворота событий, выявляя контрапункт двух сфер, или в кульминациях актов Щедрин использует особенности поэмно-симфонической структуры, о чем свидетельствует «размыв» номеров (вторая композиция первого акта) или их слияние (№ 11 и 12 во втором акте или в финалах трех актов); в дробности и контрастном чередовании номеров (или эпизодов — № 13), сопряженных на разных уровнях, сказывается прокофьевская традиция — звукоарки на малых и больших расстояниях (№ 6 и финалы первого и второго актов), музыкальное обрамление балета (начало первого акта и финал).

В заключение выделим проблему финала (№ 21). Слова эпитафии, предпосланного роману («Мне отмщение, и аз воздам»), нашли в музыке глубокое и разностороннее развитие в гибких метаморфозах лейттем-образов, в которых любовь дана в трагическом освещении на грани смерти. Однако главная мысль романа — не столько отмщение Анне, сколько обществу, погубившему ее, — требовала финального обобщения.

Толстой пишет, что перед смертью Анна увидела все «в том пронзительном свете, который открывает ей теперь смысл жизни и людских отношений». Анна поняла законы общества, разъединившего людей, убившего ее любовь, а следовательно и ее саму. Конечно, сюжетная линия финала подсказала композитору образительные мазки в сцене гибели героини. Но подобное решение вызвало дискуссию, в которой выявились противоположные оценки и точки зрения¹.

Обратимся к рассмотрению последнего номера балета. Возрастающая амплитуда безысходности воплощена на предельной экспрессии в сквозной драматизированной форме, где все образы даны «через гигантское

¹ Ср. ст.: Генина Л. «Анна Каренина»: театр чувств. — Сов. музыка, 1972, № 10, с. 28; Тараканов М. Музыкальная концепция балета Р. Шедрина «Анна Каренина». — В кн.: Музыкальный современник. М., 1977, вып. 2.

увеличительное стекло»: криком истерзанной души звучат лейттемы любви, сливаясь с темой рока, динамичный образ — неуклонно надвигающийся поезд — символизирует смерть.

Чуткие, подвижные лейтобразы любви-судьбы Анны — «знаки» страданий и душевных прозрений — здесь, укрупняясь, множатся в зеркальных отражениях, будто пляшущие фантазмагорические тени; учащенное биение сердца отождествляется с последними ударами огромного часового механизма. Неумолимая пружина, приведенная в действие раз и навсегда, безжалостно выталкивает за порог жизни отверженную. Гроыхающее железное чудовище олицетворяет овеществленную поступь времени, служит жестоким символом замкнутого круга.

Так предстает найденное композитором обобщение, в котором «изобразительное» переросло в «выразительное», завершив трагическую судьбу Анны. Осуществился «прорыв за пределы очерченной ранее сферы художественных образов», — пишет М. Тараканов, — произошло непредвиденное, опрокидывающее каноны нормативной эстетики, приучившей нас к мысли о вторичности чистого изображения в музыке: оно оказалось способным выразить, создать глубокое художественное обобщение»¹.

Сфокусировав оба ряда — изобразительный и выразительный — композитор слил воедино и две образные сферы — внешнюю, связанную с механистичными формами движения, и внутреннюю, отразившую последнюю веху крестного пути Анны.

«Перевод» романа Льва Толстого на язык музыки балета высоко талантливым, ищущим художником способствовал созданию самобытного театрального произведения с целостной драматургией, глубоким эмоциональным осмыслением образов, полных выразительной пластики.

¹ Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина», с. 153.

Послесловие

Музыка советского балета проделала более чем полувековой путь. В процессе развития, словно в неуклонном движении по спирали, обнаруживались то возвраты к прошлому, воскрешающие забытое, то яркие новаторские достижения. В напряженном творческом поиске старое прочитывалось заново, а новое открывало необозримые горизонты, углубляя эстетику советского балета. Ныне определены его узловые вехи, в ретроспекции и в более отдаленной перспективе будущего осмыслена динамика становления.

Попытаемся подвести некоторые итоги. В первое послереволюционное десятилетие композиторы не сумели в концепции монументального публицистического зрелища обрести свое «я». Это были подступы. Но найденное не пропало: оно проявилось позже, при создании центральных народно-массовых сцен балета.

Первая веха намечается в конце 20-х годов — это «Красный мак» Р. Глиэра, где берет свое начало музыка советского балета. Р. Глиэр, Б. Асафьев, А. Крейн, А. Баланчивадзе возродили классическую традицию в рамках развернутого многоактного спектакля. В творчестве композиторов 30-х годов определились основные тенденции советского балета: обращение к магистральным темам прошлого и современности, к методу антитез, к процессам интонационного обновления, к переосмыслению старых форм и выдвижению новых.

Балеты «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Сердце гор» по-разному отразили эпоху, их создавшую. Но те, что перешагнули временные границы, принесли с собой смелость дерзания и богатство нового опыта. Дальнейшие пути развития музыки советского балета определили Прокофьев и Шостакович в сфере драмы, лирики, эпоса, сатиры.

50—70-е годы стали новым этапом мужания и зрелости: эстафету приняло следующее поколение композиторов-симфонистов. Шире осознавая окружающий мир, они раздвинули границы образного содержания балета. Ранее выдвинутые тенденции не стали его хрестоматийными канонами, ибо обрели новый смысл в движении и развитии. Атмосфера новой эпохи породила новые идеи. Традиции нашли подтверждение в современности.

В этих процессах неуклонного становления, однако, случались и просчеты, и промахи — попытки реабилитировать ошибочное, отрицательное (например, некоторые тенденции драмбалета) вносили дисгармонию. Но и в ложных увлечениях была настойчивость поиска.

Композиторы старшего поколения А. Хачатурян, К. Караев, А. Мачавариани, Т. Хренников и младшего — А. Петров, Р. Щедрин, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Меликов, Э. Оганесян, А. Тамберг, А. Эшпай и другие — еще более утвердили главенство музыки в симфонизированном балете. «Спартак», «Тропой грома» и «Отелло», «Сотворение мира» и «Анна Каренина», «Легенда о любви» и «Антуни», «Икар», «Ярославна» и «Иоанна Тентата», «Ангара» и «Любовью за любовь» — примеры небывалого расширения тем и образов, удивительного жанрового многообразия, обновления структуры и форм, вступивших в тесное взаимодействие.

На современном этапе все более сплетаются в непрерывном развитии ведущие тенденции, преобразуя музыкальную драматургию балета. В этом сложносвитом клубке высвечивается главная проблема, на которой скрещиваются пути и поиски советского балета, — проблема создания обобщенной музыкальной драматургии, связанной с выдвижением крупной формы. К крупной форме тяготел классический балет. В ее дальнейшем развитии и переосмыслении сказалось характерное для советского искусства стремление решить проблему преемственности — сочетать традицию и новаторство «узами законного брака» (выражение М. Глинки). Необходимо было соединить традиционные формы музыкально-хореографического спектакля XIX века с открытиями XX века.

Уже в конце 20-х годов после малых форм — импрессионистических эскизов — возникла тяга к формам по-

вестовательным, монументальным, которую реализовали первые советские балеты.

«Только цельный, весь вечер занимающий спектакль привлекает достаточное количество зрителей,— писал А. Гвоздев.— Отсюда ясно, что форма большого спектакля (разрядка моя.— С. К.) должна быть удержана»¹.

Мысль проницательного советского театроведа и критика требует развития: для большого спектакля необходима новая музыкальная драматургия, опирающаяся на развернутые музыкальные формы, овладение которыми определило всю историю и эволюцию советского балета.

Можно обнаружить два пути, которые привели к выдвижению крупной формы. Один определяется взаимодействием балета с другими видами искусств, другой — особенностями эволюции его музыкальной драматургии.

В поисках сюжетного спектакля с развитыми характеристиками крепили контакты балета с литературой, театром, кино. На современном этапе особенно активизировались его межжанровые связи с различными видами искусств.

Воздействие театральной пьесы или киноэпопеи, исторических хроник или романа на многоактный балет оказалось столь велико, что привело к рождению новых, укрупненных, почти осязаемых форм, в которых отразилась окружающая жизнь.

Осветить проблему представляется возможным, если понять эти пути обогащения балета, ибо в отличие от 30-х годов ныне недостаточен поиск одного сюжета с интригой. Взаимодействие поэзии и действительности, личного и всеобщего, индивидуального и типического ныне обретает особый смысл в концепции, внушенной мыслью-идеей. Овладевая ею, современный балет становится вровень не только с оперой (порой опережая ее в своем развитии) и симфонией, но и с другими видами большого искусства — литературой, драматическим театром, кино,— решая ответственные идейные задачи. Однако

¹ Гвоздев А. О реформе балета — Жизнь искусства, 1928, № 1, 3 янв, с. 5.

новый тип обобщенной музыкальной драматургии мог быть найден только в скрещении двух названных путей: взаимодействие со смежными искусствами должно было сочетаться с поисками своеобразных путей музыкальной эволюции самого балета.

В 30-е годы композиторы не сумели полностью реализовать эту задачу, ибо те обобщения, которые возникли по ходу развития драмы (или поэмы), носили единственный характер. Тем не менее, воплощая большие идеи в рамках развернутого, по примеру классиков, многоактного спектакля, они совершили свой первый виток.

В русло широких обобщений на основе нового типа развитой лейтмотивной системы направил свои искания С. Прокофьев. Так следующий виток спирали способствовал углублению музыкального содержания в хореографическом спектакле.

На современном этапе композиторы расширили прокофьевские свершения и обозначили новые грани развернутого многоактного спектакля. Симфоническая оснащенность партитуры обрела эстетическую ценность не только в лейтмотивной системе, но прежде всего в движении на ее основе крупной формы обобщенного характера.

Не легкие абрисы, не иллюзорный силуэт этой формы, а ее живое дыхание и полнокроевое движение способствовали более динамичному выявлению музыкальной драматургии произведения. Так с третьим витком спирали определились значительные завоевания советского балета во всей масштабности новых концепционных решений. В лирической поэме и эпосе, легенде и драме крупная форма стала олицетворением новой шкалы поэтической образности, несущей неповторимость художественного замысла балета. Вместе с тем крупная форма предстала словно в виде опорных блоков, на которых покоится фундамент обобщенной музыкальной драматургии с ее богатым идейно-образным содержанием и жанровыми особенностями.

Понятие крупной формы достаточно емко, ибо обусловлено, с одной стороны, методом симфонизации балетной партитуры, а с другой — закономерностями структуры в избранной жанровой модели. Широкие симфонические обобщения, в которых отражается главная идея балета, возникают на стыках основных компо-

зиционных разделов — в моменты экспозиции, кульминации или результативного итога действия. Тогда и фокусируются различные тембровые и ритмические модификации ведущих лейттем-образов или интонационно-тематических комплексов.

Процессы активизации музыкальной драматургии балета сказываются и в обобщениях другого характера — в них не только укрупняются лейттемы, но и размываются границы номеров. Создаются масштабные построения со своим имманентным развитием в кульминационных или финальных сценах балета. Метод постепенной кристаллизации симфонизма к финалу присущ лучшим советским балетам. Отсюда номерная структура в процессе развития постепенно вытесняется сквозной. С усилением конфликта происходит накопление симфонизма, и в финале разворачивается крупная форма поэмого характера («Спартак», «Тропою грома», «Легенда о любви», «Сотворение мира»).

Как же понятие крупной формы соотносится с понятием структуры? Каждая структура балета так или иначе опирается на крупную форму. В классической структуре балетов прошлого — Чайковского, Глазунова — с ней связаны те симфонические обобщения, которые являют собой *Adagio*, вальсы, оркестровые антракты, увертюры. В классической структуре советского балета 30-х годов Глиэр, Асафьев, Крейн, Баланчивадзе создавали подобные опоры главным образом в народно-массовых сценах. Так классическая структура по мере своего развития обновлялась изнутри.

Крупная форма поэмно-симфонической структуры, сосредоточив основные закономерности развития последней, стала общим знаменателем многих балетов — от Равеля и Дебюсси до Хачатуряна, Петрова, Слонимского.

Казалось бы, менее важна роль крупной формы в контрастно-составной структуре. Однако и здесь обобщения ситуационного, событийного характера также возникают как результат ее выдвижения. Звукоарки, переключки-повторы эпизодов, «рассредоточенных» на дальних расстояниях, но сопряженных сетью лейтмотивов, преодолевают внешнюю дробность, ибо несут в себе признаки укрупненности в рамках целой структуры. Тем самым характер обобщений находится в прямой зависи-

мости от структуры. В лучших образцах советского балета понятие структуры совпадает с понятием обобщенной музыкальной драматургии.

Однако крупная симфоническая форма у больших художников зависит от разных принципов музыкального развития, обусловленных, во-первых, особенностями творческой индивидуальности, во-вторых, поставленной драматургической задачей.

В чем же выступают различия? Прежде всего в методах симфонизации балетной партитуры. Один из них основывается на преобразовании лейттем в крупную форму, которая либо приближается к монументальной фреске в драме героической («Спартак»), либо становится опорой узловым, кульминационным сцены в драме социальной или психологической («Тропой грома», «Анна Каренина»).

Высокую метафоричность жанра романтической поэмы подчеркивают лирические вершины поэтического характера («Берег надежды», «Легенда о любви», «Ангара»).

Другой метод симфонизации балетной партитуры отражает ее жанровую многоликость, при которой сосуществуют на равных основаниях разнородные формы — от старинной танцевальной сюиты до свободных укрупненных оркестровых построений. В этом случае обобщенная музыкальная драматургия воплощает множественность жизненных явлений («Сотворение мира»).

Иная природа симфонического метода выступает в национальных балетах или балетах, опирающихся на национальную музыкальную основу. Здесь крупная форма синтезирует принципы классического симфонизма с принципами фольклорного развертывания песенно-танцевальных образов («Гаянэ», «Калевипоэг», «Сакта свободы», «Севан», «Семь красавиц» и другие). Этот метод, заложенный еще замечательной «Камаринской» Глинки и развитый русскими классиками, помог советским симфонистам унаследовать традицию глубокого осмысления национальных особенностей музыки братских культур.

На современном этапе, изучая нравы, обычаи, психический склад своего народа, композиторы, словно следуя заветам Гоголя, воспроизводили разнообразные

песни-танцы, родившиеся из «характера народа, его жизни и образа занятий»¹. Однако они все чаще обращались к корням национального искусства, на которых выросло древо с пышной его кроной.

Процессы интонационного обновления, начатые в 30-е годы, ныне обращены вглубь, к истокам народного творчества. Так, наряду с современным фольклором в музыке балета вошли его древние слои, которые вызывают все больший интерес, будоражат фантазию. Но главное — появилась потребность запечатлеть исконную, неповторимую в своем своеобразии исполнительскую манеру народных певцов.

Новая тенденция не замедлила сказаться в многомерном симфоническом воспроизведении окружающего мира. А. Хачатурян одним из первых обратился к импровизационной стихии ашугов. Вырабатывая «крупный штрих», он, с одной стороны, опирался на классиков, а с другой — на народных певцов. Их исполнительская манера, умение длительно разворачивать одно эмоциональное состояние подсказали чуткому музыканту метод «переплавки» народных песен и танцев в симфонизированные монументальные формы.

Ярко воплотил особенности азербайджанского импровизационного искусства в приемах симфонического развития К. Караев («Семь красавиц»). В балете «Тропою грома» он, однако, обогатил симфоническую партитуру мастерским воспроизведением специфической манеры музицирования африканца. В синтезе танцевального и симфонического начал тем не менее выявилось мироощущение современного музыканта, родившегося на азербайджанской земле.

К архаичным пластам русской народной песенности обратились — каждый по-своему — С. Слонимский и Б. Тищенко. Композиторы воскресили древние слои национальной музыки в характерной манере вокального интонирования народных певцов.

Основой симфонической партитуры балета «Икар», особенно его лирических сцен, стала типичная для С. Слонимского протяженная мелодия, будто сложенная из секундовых, трихордовых и плагальных попевок. В ее свободном, импровизационном характере развития прет-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М., 1952, т. 8, с. 185.

ворились черты народного интонирования. Рожденная вокальным началом, но симфонически преобразованная, мелодика привела в движение целые оркестровые пласты, определив музыкальную стилистику балета.

К фольклорным истокам русской музыки обратился и Б. Тищенко, насытив партитуру «Ярославны» броскими напевами-формулами и ритмоформулами — подвижными, многозначными микроструктурами. Взаимодействуя друг с другом, они преобразились в своеобразном контрапункте сфер-пластов — развернутых макроструктур, воплотив тягу композитора к укрупненной подаче идеи балета.

Так процессы интонационного обновления обогатили форму и выдвинули новый метод симфонизации балетной партитуры. Опора на народную исполнительскую практику привела к такому эмоциональному осмыслению народной песни, при котором ее фольклорные первоосновы явились «живым ферментом» в создании нового типа симфонизма — многослойного, многоярусного, основанного на раздвижении оркестровой звучности в обобщенной музыкальной драматургии, многогранно отражающей окружающий мир.

Тем самым в каждом отдельном случае метод симфонизации балетной партитуры определяет избранные композиционные принципы, связанные с ведущими закономерностями музыкальной драматургии. Здесь открываются большие творческие возможности для выражения не только стилистической манеры, но и жанровых особенностей. Обратимся к примерам.

Симфонизм мышления Прокофьева раскрывается в гибком сочетании архитектурно-замкнутых номеров (музыкальные портреты) со сквозным развитием подвижных, изменчивых лейтмотивов. Но на высшей точке напряжения композитор приходит к скрещению-взаимодействию крупных форм, в котором отражается многоплановая драматургия, характерная для жанровой модели трагедии («Ромео и Джульетта»).

Прокофьевский принцип чередования архитектурно-замкнутого построения со сквозным продолжили К. Караев, посвятивший свою партитуру автору «Ромео», а следом за ним А. Петров, Р. Щедрин, С. Слонимский, Б. Тищенко.

Если Прокофьев в финалах своих балетов обращался

к принципу «убывающего» тематизма, уже изжившего, исчерпавшего себя, и к укрупнению главных лейттем-образов, то его последователи поступили несколько иначе. Сохранив развернутую композицию финала, они обогащали его музыкальное развитие структурными новациями, утверждая свою концепцию, проникнутую современным мироощущением.

Пример тому — «Анна Каренина» Р. Щедрина. Симфонические принципы проявились здесь многозначно: в усилении драматического контраста характерным щедринским приемом «двух музык» или в следовании модели Чайковского, его концепции «любовь и рок».

Воплощая разные стороны жизни, решая проблемы многоплановой драматургии, композиторы шли по пути усиления внутрижанровых связей. Процессы диффузии вызвали взаимопроникновение разных музыкально-драматургических начал, например лирической поэмы и драмы («Берег надежды», «Легенда о любви», «Икар», «Ангара») или драмы — либо народно-героической и лирико-психологической («Спартак»), либо лирико-психологической и народно-социальной («Тропую грома»). На смену эпосу и лирике («Каменный цветок») пришло новое сочетание — эпос и драма («Ярославна»). Соединилось казавшееся прежде несоединимым — идиллическая лирика с героической драмой («Сотворение мира»).

Отсюда бурные процессы интонационного обогащения, во-первых связанные не только с обращением к древним истокам, но и с героизацией различных фольклорных пластов (вплоть до африканского фольклора в «Тропую грома»), отразившей растущее национальное самосознание народа, во-вторых — с широким использованием метода стилизации, воскрешающего приметы музыкальных культур разных эпох («Сотворение мира», «Анна Каренина»), в-третьих — с проникновением в эстрадно-джазовый пласт музыки с целью усиления контрастных антитез при характеристике враждебных, отрицательных сил (Вариация Эгины и Танец гадитанских дев в «Спартаке», картина «соблазнов» в «Береге надежды», Вариации Дьявола и Ведьмы в «Сотворении мира») либо положительных, особенно при обрисовке картин современного молодежного быта (Песенка студентов и Танец девушек с гитарами в «Тропую грома»,

Веселый танец и Хоровод в «Береге надежды» или Хоровод и Плясовая в «Ангаре»).

Эти интонационные процессы вызвали интенсивное обновление балетных форм. Многообразнее стали монологи, дуэты согласия и разногласия, сюиты, симфонические картины: углубились, расширились их функции.

С обогащением музыкального содержания и форм обогатились и модели балета. Среди них по-прежнему велико значение классической структуры с ее архитектурно-замкнутыми построениями в развернутых *Adagio* и завершенных сюитных композициях («Медный всадник», «Калевипоэг», «Сакта свободы», «Гаянэ», «Семь красавиц», «Демон»).

Продолжая традицию Прокофьева, композиторы все чаще воскрешают контрастно-составную структуру: в чередовании ее эпизодов-кадров раскрывается динамика чувств и событий непрерывного жизненного потока («Отелло», «Тропую грома», «Легенда о любви» и другие). В музыкальной драматургии балета ныне шире выявляются закономерности симфонии, которые начинают главенствовать: обобщенность кульминаций и результативность финалов выливается в развернутые композиции. Все большее значение обретает поэмно-симфоническая или симфонически-сквозная структура. Но здесь нет и не может быть однотипных решений, ибо в одних балетах отчетливее проявляются принципы симфонического развития («Спартак», «Анна Каренина», «Прометей», «Ярославна»), в других — поэмные обобщения («Берег надежды», «Икар», «Антуни», «Ангара»).

На высшем уровне музыкальной драматургии ярче обозначилась еще одна тенденция к сближению, синтезу разных структур. Например, в модели поэмной появляются «опознавательные знаки» модели классической, но они могут быть в качестве «опорных звеньев» и в модели контрастно-составной (поэтому одни и те же названия балетов подтверждают разные примеры). Порой в одном балете сплетаются одновременно признаки всех трех типов названных структур, сохраняя при этом в качестве главенствующей одну из них.

Взаимодействия структур — внутренние структурные модуляции — представляются нам принципиально важным завоеванием, в котором выявляется многогранность содержания советского балета. Этому обогащению му-

зыкальной драматургии способствовала еще одна тенденция — взаимодействие балета с другими видами музыкального искусства.

Если под понятием внутрижанровых связей балета мы подразумевали проявление процессов диффузии, при которых в балете сочетаются признаки, скажем, лирико-психологической и героической драм¹, то «общение» балета с другими видами музыки выдвигает понятие межжанровых связей. К ним относится взаимодействие балета с симфонией, усилившееся за последние десятилетия, особенно в тех произведениях, где восторжествовала крупная, обобщенная форма. Подобные связи, с одной стороны, сближали музыкальную драматургию балета с цикличностью симфонии, а с другой — выдвигали общий метод симфонизации партитуры, связанный с разворачиванием лейтмотивной системы и укрупнением основных разделов формы, отражающей обобщенную концепцию (от «Ромео» к «Ярославне»).

Одновременно происходило сближение балета со старшей сестрой — оперой, что привело к усилению портретных характеристик, обновлению балетных форм — монолога, дуэта-Adagio, расширению хорового начала («Икар», «Антуни», «Сотворение мира»).

На современном этапе все решительнее выдвигаются новые синтетические жанры: балет-оратория («Материнское поле» К. Молдобасанова), опера-балет («Давид Сасунский» Э. Оганесяна, «Чудо святого Маврикия» М. Зариня) или вокально-хореографическая симфония («Пушкин» А. Петрова).

Рассмотрение ведущих тенденций помогло воссоздать контуры той общей панорамы развития советского балета, в которой можно распознать типические закономерности.

Взросший идейно-художественный уровень — обогащение образного содержания, небывалое стилевое разнообразие как специфическое свойство искусства социалистического реализма, мастерство в совершенствовании форм, синтез танца с симфонией в непрерывном взаимодействии традиций и новаторства — определяет многомерность тех достижений музыки в советском балете, за которыми будущее.

¹ Указанное свойство получило в советском музыкознании определение полижанровости.

Содержание

От автора 3

Введение

На переломе столетий 9

Часть первая

Двадцатые — сороковые годы 21

Глава I

Начало пути 22

Глава II

Новое в музыкальной драматургии 42

Глава III

Новатор-драматург 71

Часть вторая

Пятидесятые — семидесятые годы 115

Глава I

Многообразие исканий 116

Глава II

Лирика и героика в драме 136

Глава III

От поэмы к социальной драме 166

Глава IV

Миф и современность 195

Глава V

Античная легенда 219

Глава VI

Русская летопись 237

Глава VII

Психологическая драма 260

Послесловие 285